المركز القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة

نقد الأفكار الأدبية

تأليف: أدريان مارينو

ترجمة: محمد الرامى

مراجعة وتقديم: سعيد علوش

1148

نقد الأفكار الأدبية

المركز القومى للترجمة
المشروع القومى للترجمة
إشراف : جابر عصفور

- العدد : ١١٤٨
- نقد الأفكار الأدبية
- أدريان مارينو
- محمد الرامى
- سعيد علوش
- الطبعة الأولى ٢٠٠٨ م

هذه ترجمة كتاب :
La critique des ideés Litt´raires
d'Adrian Marino

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة . ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El-Gabalaya St., Opera House, El-Gezira, Cairo
e.mail:egyptcouncil@yahoo.com Tel.: 27354524 - 27354526 Fax: 27354554

نقد الأفكار الأدبية

تـأليـف: أدريان مـاريـنو
ترجمـة : محـمـد الرامى
مراجعة وتقديم : سـعـيـد علوش



٢٠٠٨

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

مارينو ، أدريان
- نقد الأفكار الأدبية
- تأليف : أرديان مارينو، ترجمة : محمد الرامى، مراجعة وتقديم سعيد علوش؛
ط ١. - القاهرة - الطبعة الأولى ٢٠٠٨ م
القاهرة : المشروع القومى للترجمة ،
٤٢٠ ص ؛ ٢٤سم
١- الأدب - فلسفة
٢- الأدب - تاريخ ونقد
أ - الرامى ، محمد (مترجم)
ب - علوش ، سعيد (مراجع)
جـ - العنوان ٨٠١

رقم الإيداع ٢٩ ١٠٠ /٢٠٠٨
الترقيم الدولى I.S.B.N. .977-437-741-9
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتويات

مقدمة المراجع	7
مقدمة المترجم	23
مقدمة الطبعة الثانية	29
مقدمة الطبعة الرومانية	35
الفصل الأول : نحو نقد للأفكار الأدبية	39
الفصل الثانى : الفكرة الأدبية	55
الفصل الثالث : الأفكار والثوابت الأدبية	81
الفصل الرابع : التواتر والدائرية	107
الفصل الخامس : نموذج الفكرة الأدبية	145
الفصل السادس : استقلالية النموذج النسبية	213
الفصل السابع : النموذج والتاريخ	237
الفصل الثامن : هرمنوطيقا الأفكار الأدبية	283
الفصل التاسع : الإبداع الهرمنوطيقى	369

مقدمة المراجع

١- الكلمة والشىء

يعرف (تاريخ الأفكار) بمقابلته بـ (تاريخ الفكر) لا بمعادلته به، لتحسم القواميس والمعاجم فى تحديد الأبعاد، لكن ما لا يحسم فيه هو (نقد تاريخ الأفكار الأدبية)، الذى يتخذ توجها مزدوج المرامى، فهو ملتبس، يمنح من سجلين متناقضين ظاهريا، لكنهما يشتغلان عضويا فى كل النصوص والكيانات ... فمنذ القرن ١٦ ونحن نغازل تاريخ الأفكار بالمناهج والمذاهب والفلسفات والقوانين، ذلك لأن الإحالات كانت تتم بالإشارة إلى ف. بيكون (١٦٢٦/١٦٥١) فى (نقد المعرفة) أو إلى فولتير (١٧٧٨/١٦٩٤) فى (الرسائل الفلسفية)، أو ب. هازار (١٩٤٤/١٨٧٨) فى (أزمة الضمير الأوروبى)، للوصل بين ارتقاء العقل وأفكار التقدم. وقد كشفت النزعات التاريخية عن إحالات على (كاسيرر / مانهايم / لوفجوى/كاييت) فى مراوحاتهم بين استعمال: (تاريخ الفكر/تاريخ العقائد/تاريخ الفكر) لننتهى إلى (تاريخ الأيديولوجيا).

ويعود الاهتمام بالدرس إلى نزعة النقاد والمؤرخين نحو تجاوز عتبات (الفرديات/العصور/الوطنيات)، لولوج الآداب العامة. وكيفما كان توجه الناقد الجمالى والمؤرخ الأدبى، فهما معا قد يتعاليان على مؤرخ الأفكار حتى وهما يستلهمانه باستمرار، ويغضان الطرف عن مساءلات مقولته:

(قل لى كيف تفكر أقل لك من أنت)

فالمؤرخ فى تجريديته يبحث عن الروح الإنسانية لعصره، فى كل فكرة أو استهواء تاريخى، من أجل بلوغ كل ثقافة، ولكشف روح عصر يتماهى بشكل دينى فى الأدب والفلسفة والسلوك...

من ثم، فإننا نميز فى كل معالجات الأفكار مستويات نظرية هى (علم الأفكار)، ومستويات أخرى ملموسة هى (تاريخ الأفكار)، لهذا تظهر الأيديولوجيات لتأكيد خضوعها إلى قوانين بالمعنى الواسع للكلمة فى أى تطبيق لها على الأدبية، لأننا نعثر فى القوانين الفيزيائية على كل القوانين التى تطبع الكائن...

وبذلك يقر الأيديولوجى بوجود قوانين الفكرة، إذا كان يريد أن يكون سيد أفكاره الأدبية (تنويرية / رومانسية) عبر (توزعها/فضائها/تطورها)، من خلال ملاحقة حاملى الأفكار وناشريها ومتلقيها، فى الكلام والكتابة والتشكيل...

من ثم، يبدو المقدس والمدنس، الطبيعى والإرادى، كأفكار آمرة خاصة، وأخرى تحيل جميعها على أصول تمثل الرئة التى يتنفس بها الأدب؛ إذ يمكن لكلمة واحدة التعبير عن المناخ الروحى للحظة تاريخية...

وكثيرا ما ينظر إلى العمل الأدبى (فى ذاته) وفى حضوره المباشر وفى كينونته ووحدته. إلا أن دراسة التحولات الأسلوبية عامة، تكشف عن جماليات متعددة، على ضوء تاريخ الأفكار، الذى يحاول الغوص فى الأعماق الوجودية، من عقل وانفعال، وإحساس وتخيل، وتذوق وعبقرية، وتفاؤل وتشاؤم.. إلخ، التى يكشف فيها عن وعى ولا وعى الأفراد والجماعات؛ إذ على مؤرخ الأدب وناقده أن يبحث عن الأفكار الأساسية، والبنيات والقوانين.

كما ينزع تاريخ الأفكار إلى اقتحام أعماق الظواهر الروحية، محاولا الانفصال عن التاريخ الأدبى ليخوض فى فلسفة التاريخ.

فعلى تاريخ الأفكار، أن يصبح حجر الأساس فى التفكير الأدبى والأدب العام، دون أن ننسى أن الأدب فن، وعلى التوجه الجمالى أن يحتل الأهمية القصوى، لأن

تاريخ الأفكار لا ينفصل عن حقل الأدب ودراساته، فكثير من الشعراء والناثرين، كانوا يمثلون الطليعة الأدبية فى الدعوة إلى الأفكار الجديدة؛ إذ نجد فى الأعمال الأدبية المهمة، تظاهرا للأفكار الكبرى التى تلتجئ إلى هذه الأعمال، عقب كل رقابة سياسية أو دينية، أو بدونها. ويمكن القول بنوع من الالتقاء بين الأدب العام وتاريخ الأفكار، بحكم أن الأدب العام يحاول تنظيم مجموعة ظواهر أدبية وتنسيقها، تغطى آفاقًا واسعة تكاد تخلط بينها وعالمية الأدب. إلا أنها تميز نفسها عنها بالبحث عن التشابهات الناتجة عن العلل المشتركة، من لقاءات وتقاطعات وتداخلات ومصادفات وتطابقات وأحاسيس إنسانية،... إلخ.

فدراسة الأنواع الأدبية فى تطوراتها عبر الأزمنة والفضاءات، تدخل فى سياق التاريخ الأدبى فى مرحلة أولى، وفى سياق الأدب العام فى مرحلة ثانية، حيث تتكامل مع عناصر أخرى تنتمى إلى تيارات أدبية عالمية.

ومن ثم يظهر الأدب العام مهيئًا لاستقبال وتنسيق أكبر عدد من الأحداث والعلائق القادرة على أن تعود إلى نتائج واسعة، الشىء الذى يجعل الأدب العام يحتل مرتبة تعادل تلك التى تحتلها جميع العلوم الإنسانية، بما تلعبه داخله عناصر التوزيع والانتقال والحساسية والأحداث والكتب والرحل والازدواجية والكوسموبوليتية وكل حاملى الأفكار والأدوار... ويكاد الأدب العام يظهر من هنا بوصفه طموحًا ميتافيزيقيا فجا، يقوم بتعويم خصوصيات الدرس الأدبى فى عموميات وكليات إنسانية وعالمية، هى فى النهاية محاولة لاستدراج الآداب الصغرى للحاق بالآداب الكبرى.

وتتعدد الأطروحات الخاصة بتأويل التاريخ الأدبى العام، وعلاقته بتاريخ الأفكار، إلا أن إمكانية اعتبارهما منارات اهتداء، وتموضع للنشاط الأدبى الوطنى، يعفينا من كثير من الأحكام الخارجة عن نطاق حقلنا.

فالأدب فى كل وطنية من الوطنيات، هو موضوعات وتيمات وميثات، وكليات إنسانية غير قابلة للتحولات، فهى ثوابت يمكن اعتمادها لتحديد العوامل المشتركة تحت عنف سلطة التأثير، أو التقابل الصدفوى دون حضور هذا التأثير.

كما يمكن استثمار تاريخ الأفكار، وتاريخ الأدب العام، في تحديد الحوافز والحاجات التي تكوّن الخلفية الفكرية للظاهرة الأدبية العربية الحديثة.

وتكشف الأفكار عن النزوع العميق، لفترة، إلى التعدد، وربما يزدهر نزوع فكرى واحد تحت اسمين مختلفين، كما تبرز الأفكار المختلفة عند نفس الكاتب، وربما في العمل الأدبى نفسه، إذ تتقمص الكلمة نفسها معانى استثنائية متنوعة حسب السياق الذى تظهر فيه. فهل يصنع التاريخ الأدبى العام من مجرد ربط كلمة بتيار فكرى غالبا ما يكون عالميا؟

إن تاريخ الأفكار، هو وحده الذى يملك الجواب، بدراسته لمكونات كلمة: (الكلاسيكية/الرومانسية/الرمزية)... بتسليطه الأضواء على مصادرها وصداها بمختلف الفضاءات، معطيا بذلك، الإطار الضرورى لكل معالجة أدبية عامة.

كما تسمح الأضواء المسلطة على النصوص بتحديد دقيق وجديد لمعنى الكلمات الأساسية فى كل فترة، لتنوع تطبيقاتها والتحولات التى مرت بها فى كل فضاء، قبل استنزافها وافتقاد أهميتها. من ثم، تصبح هذه الطريقة، منهجا لإعادة تكوين المناخ الثقافى العصرى بتغير يتم بسرعة لا تخطر على البال ...

ويمكن القول إن تطور الأفكار لا يخضع فقط للتطور الاجتماعى والاقتصادى والتقنى، ولكنه يخضع كذلك لأحداث تاريخية متعددة، هى نفسها التى تخضع النتاج الأدبى لفترة ما... يستمد منها لونه، وهكذا تتكون مركبات أفكار داخل العصر، وتصبح معرفة هذه المركبات ضرورية لدراسة الإبداع فى تقمصها للأشكال الأدبية التى تعبر عنها التيمات التى تجعلها شعبية أو جمالية، بخلق عوامل من التخيل تتدرج بين السهولة والامتناع، والألفة والغرابة. لقد فتح التاريخ الأدبى الوضعى الباب أمام سلسلة من أنماط البحث بين أدبين أو جماعتين أدبيتين، عن طريق التأثيرات ومسارات التيمات عبر القرون، وقد كونت كميات الأحداث موضوع تأمل، لا عند مؤرخى الأدب وحدهم، بل عند فلاسفة التاريخ، أى أولئك الذين يصل التفسير التاريخى عندهم إلى

اعتبار المجموعات الدالة التى تمثلها التيارات الفكرية والتيارات الفنية، فى جوهرهما وديناميتهما، فى مختلف الحضارات.

من ثم يزاوج المقارن الوضعى بين تاريخ الأدب ومفهوم الفلسفة التجريبية، وقد أبانت أبحاث هذا النوع من المقاربات عن سلسلة ظواهر، لا يقترح تفسيرها عند المؤرخ البسيط وحده، بل يقوم بذلك بطريقة خفية، مقتنعا بأن على غيره أن يقوم بالباقى.

كما توجد فترات وأوساط مهيأة لاستقبال أدب أديب ما، بينما توجد حقب وأوساط ترفض هذا الأدب حتى وإن كانت التبادلات مستمرة بين الفضاءين الجغرافيين، إذ يسجل المقارن الوضعى هذا الحدث، كما يعلق عليه أحيانًا، إلا أن عليه أن يتوجه إلى مؤرخ تاريخ الأفكار والحضارات المهتم بالفضاءين، أى إلى مجموع العلوم الإنسانية التى تتخذ موضوعًا لها فى الدراسة التاريخية للحضارات، على ضوء تاريخ الأفكار، لأن رفض أدب ما، خلال فترة ما، هو تسجيل لحالة روحية، ولرأى جماهيرى، باختياره الروحى، الذى يمثل مرحلة حضارية مسعفة للتأثيرات المتبادلة.

من ثم تظهر أهمية الدراسة التاريخية المتعددة والمتداخلة الاختصاصات، والتى تأخذ فى اعتبارها التاريخ الدينى والفكر الفلسفى، وتاريخ الإنتاجات الفنية، دون إغفال للتاريخ الروحى للجماعات المثقفة، التى تعد، عبر التاريخ، الشاهد النشيط والصحوة الإنسانية.

وهكذا تتدرج بنا دراسة الأدب، عبر قنوات تاريخ الأفكار/ فلسفة التاريخ، التبادلات الحضارية إلى الأدب العام، لتنتهى إلى نظرية الأدب، لتمتلك منطقا وكينونة تقف بالأدب خارج الصدفوية والشاعرية العمياء ...

ولا يمكن للمقاربة فى التاريخ الأدبى المقارن، أن تنجح إلا إذا اعتبرت البنيات الأسلوبية دلالات معادلة للبنيات الاجتماعية والدينية والفلسفية، التى تحيل جميعها على الثقافة والأدب اللذين نريد دراستهما.

وتفترض المقاربة الأسلوبية، مقاربة تاريخ الفكر أولاً، وتاريخ المنطق، وهما يرتبطان بتاريخ الروح الإنسانية، فى أنماط معارفها: (الدينية والعلمية والصوفية والعقلانية). وعلى المقاربة الأسلوبية، لكى تكون فعالة، أن تندمج فى مقاربة شاملة، أو متعددة الاختصاصات.

لذلك يعمل تاريخ الأفكار على تحديد الهوية الدقيقة لمعجم المصطلحات الأدبية بجميع الوسائل وعلى رأسها الإحصاء الأسلوبى، الشىء الذى يسمح بالتعرف على الحقل الذى تنتمى إليه، والحمولة الأدبية للاصطلاح، وتردده السيميائى فى العمل الأدبى، وكذا فى مجموع إنتاج الجيل أو الفترة أو العصر.

وتقوم المعطيات السابقة ككليات إنسانية، تتقابل فى كل الآداب لتخضع الظواهر إلى نفس مقاييس التحولات والثوابت، فى المذهب والاصطلاح والأسلوب، فى تاريخ الأدب والنقد ونظرية الأدب. وإسهام تاريخ الأفكار فى هذا النوع من التعرف على انتماءات كتابة أدبية ما، وتقاليد أسلوبية، واردة فى جميع المقاربات التى يستدعى فيها المؤرخ الأدبى، أو المقارن الشاعرى، وسائل تعرف تاريخ الأفكار.

وما حصول التمايزات بين الاتجاهات والأنواع والأساليب، سوى علامة على الانتماءات الثقافية لكل نمط شعرى أو نثرى إبداعى أو نقدى، قد يظل حبيس نقاشات فترة، وقد يتعداها إلى مستويات من الممارسات الفردية والجماعية.

ويوضح هارى ليفن، فى كتاب (انكسارات) الظاهرة، إذ: (يبدو تاريخ النقد أحياناً، أنه نوع من النزاع حول الألفاظ، إلا أنه يواجه مشكلة معالجة مجموعة من الظواهر المعقدة والمتبدلة، باستمرار، بعدد ثابت محدود من المصطلحات، فعندما تصبح المدارس القديمة، موضعاً للشك، تقوم حركات جديدة، تنخرط بشكل حتمى فى جدل حول الكلمات، فتلغى صيغا، وتهاجم صيغا، وتنتشر التعابير الجديدة، من خلال الحيوية الفعالة للغة نفسها، وهكذا فالكلمة الواحدة تعنى أشياء مختلفة بالنسبة لنقاد مختلفين، "فالرومانتيكية" مثلاً، التى كانت بمثابة السم لدى (إيرفينغ بابيت)، كانت الترياق

بالنسبة إلى (جاك بارزون)، والنتيجة ليس أن المفهوم عديم المعنى، وإنما هو أشمل وأسمى من محاولات شارحيه، لتثبيت معنى له ... فلا يمكن لصيغة واحدة، أو عينة بسيطة، أن تحيط إلا بشكل تقريبى بسلسلة من العمليات العضوية المتواصلة بشكل دائم)[1]، وتصبح اللغة إذن وسيطًا ضروريًا فى تحقيق التعرف على المذهب، فكل قارئ متميز يفصل بالحدس بين اتجاه وآخر، بمجرد قراءة عادية لنص أدبى ما، دون لجوء إلى مراجعية منتج النص وعنوان العمل الأدبى والإشارات الزمنية والمكانية لظهوره ... إلخ. فلا غرابة إن التحقت الكلاسيكية، والرومانسية، والواقعية، والرمزية، والطبيعية، بفترات زمنية، تحيل باستمرار على تاريخ كل أدب من الآداب الوطنية. بل أصبحت المذاهب طوابع وعلامات على عقليات وممارسات وتقاليد، يكفى كل استدعاء لها لإيقاظ التاريخ الطويل لتقاليد المذاهب وأعلامها؛ فالرومانسى والكلاسيكى يدلان فى ذهن كل قارئ، على عناصر التحول وعناصر الثبات والأصالة والتجديد والتحلل من القواعد، والخضوع التام لها.

ويلاحظ هارى ليفن:

.. (إن كلتا الصفتين "رومانسى وكلاسيكى": اللتين تقومان مقام عنوانين. لا تفعلان أكثر من تمييز الواحدة منهما على الأخرى. ورغم ذلك، فإن كلا منهما ترتبط بسلسلة من الكلمات المميزة، التى يمكن تتبع تطورها تاريخيا وتحليل مغزاها نقديا أيضاً، ويحظى البحث الأدبى بالدقة البالغة والمنظور الصحيح، بمقدار ما يتحكم بأمثال هذه الكلمات، كما أنه يتسم بمثل هذه العلامات المميزة، كالوفود المفاجئ لكلمة "التخيل"، ولقد كانت مفرداتنا النقدية عرضة لتغيرات مماثلة، طيلة القرن، الذى يفصل بيننا وبين عصر الرومانتيكية، ولذلك فإن فشلنا فى تدوينها بوضوح، وفى اختبارها والبرهان عليها، وفى بحث الظروف التى استدعتها، والمقاصد التى تعنيها، قد يكون أحد مصادرها، التشويش الراهن)[2].

لذلك كان عمر معاجم المصطلحات الأدبية، هو عمر الاتجاهات التى يفرزها عصر وتقاليد أدبية، تتحدد عبر الأجيال والمناهج، إذ لا يمكن أن تكون نهائية، فهى تخضع

باستمرار للزيادة والنقص والتعديل المشروع، طبقا للمفهوم الذى يفرزه الحقل الثقافى والأدبى والفلسفى للإبداع والنقد.

يقول فان تييجم: "إنكم لتعلمون مدى ما هنالك من صعوبة فى رسم حدود فاصلة دقيقة بين التاريخ الأدبى وتاريخ الأفكار، فلئن كان لكل من هذين التاريخين مناطق واسعة يختص بها، فإن حدودهما مؤلفة من سياج عريض، لكل منهما فيه حقوق، فأنت تجد فى التاريخ الفكرى للأمة الواحدة، كتبا ومسائل لا ترجع إلى تاريخ الفلسفة وحده، ولا إلى تاريخ الأديان وحده، ولا إلى تاريخ الأفكار الأخلاقية وحده، ولا إلى تاريخ المذاهب الاجتماعية أو السياسية وحده، وتتصل بأكثر من واحد من هذه الفروع، ثم هى تتصل كذلك بالتاريخ الأدبى، لأن نجاح الأفكار يرجع معظمه إلى الأسلوب الفنى، الذى عرضت به، كما هو الشأن فى مؤلفات مونتسكيو وفولتير وروسو...

ففى هذا النوع من الدراسات يكون التاريخ الأدبى مرتبطًا ارتباطا لا انفصام له، بتاريخ الأفكار".

(إن الشرط الذى يدعوه جيهلن "Gehlen" بعداً - تاريخياً، يعكس أكثر من مجرد المرحلة القصوى لتطور التقنية التى لم تبلغها بعد بالتأكيد، لكننا على صواب فى توقعنا حدوثها، ولئن صار التقدم "روتينا"، فلأن التطور التقنى أُعِدَّ وصاحَبَه، على الصعيد النظرى "بتذويب مفهوم التقدم ذاته فى سياق التاريخ العام"، ومن خلال سيرورة قد يكون بوسعنا وصفها بالمسيرة المنطقية للمحاكمة، أدى تاريخ الأفكار إلى تفريغ مفهوم التقدم من المحتوى الذى كان يظهر فى الرؤيا المسيحية بوصفه تاريخ الخلاص، غدا أولاً البحث عن شرط كمال فى داخل العالم، ومن ثم، شيئا فشيئا، غدا تاريخ التقدم، غير أنه لما كانت القيمة النهائية للتقدم هى تحقيق الشروط التى ستفسح المجال للإمكان المستمر لحدوث تقدم جديد، فإن مثاله يكشف عن خوائه، وعندما يختفى "ما نتوجه إليه" تصير العلمنة انحلال فكرة التقدم ذاتها، وبشكل دقيق فى ثقافة القرنين التاسع عشر والعشرين)(٢).

من ثم يمثل تاريخ الأفكار الرئة التى يتنفس بها الأدب العربى الحديث؛ إذ تستحيل معالجة هذا الأدب دون التعرض لتيارات السلفية والليبرالية والعقلانية والمثاقفة والهجرات والاستعمار والحروب والوطنيات... إلخ. شريطة ألا يتحول الدرس الأدبى إلى مجرد درس تاريخى وصفى، أو جغرافى، حبيس النظرة الأحادية إلى الأشياء.

ولا يمكن للأدب المقارن الذى يدرس التأثيرات والتداخلات الأدبية أكثر مما يدرس سياقاتها العامة، أن يتخلى عن أو يتجاهل تاريخ العقليات وانتشار الأفكار، وسرعة تطورها وتغيرها، بحسب شروط الحياة الخاصة للشعوب العربية، ولأفرادها وتغيرها فى معاناتهم للحياة وانقلابات العناصر المختلفة، التى تتجسد فى الصور واللحظات التاريخية.

(إن توصيفات جيهلن... التى نجدها بمصطلحات مختلفة كليًا فى القضايا الهيدجرية عن لا تاريخية العالم التقنى، ليست مجرد أصداء "لنقد الثقافة "Kulturkritik" الكارثى لمطلع القرن "والذى استعادته بشكل أوسع مدرسة فرانكفورت، ولكن فى إطار آخر للفكر"، إنها تستجيب بالأحرى للتغيرات التى طرأت على مفهوم التاريخ ذاته فى الثقافة المعاصرة. إن واقع انحسار "فلسفة التاريخ" من الفكر فى الزمن الراهن ليست غريبة على الأرجح عن الوضع الذى وصفه جيهلن (لقد بقى حضور الماركسية فى ثقافتنا بشكل يزداد حزما بانفصاله عن فلسفة التاريخ)(٤).

فتاريخ الأفكار إذن يخصب الأرضية، التى ينمو بها الأدب، ويسمح بتوضيح نص من خلال علاقة فكرة مشتركة، دون اللجوء بالضرورة إلى مصادر معينة تكون فى الغالب افتراضية أو غير موجودة؛ إذ يمكن لكلمة واحدة فى ارتباطها بفكرة ما أن تحرك الاهتمامات، كما تكشف الكلمات المستعملة باستمرار عن المناخ الروحى للحظة.

(لقد بين تطبيق أدوات التحليل البلاغي على علم التاريخ، في الحقيقة ، أن صورة التاريخ التي نصوغها مشروطة كليًا بقواعد الجنس الأدبي ، وأن التاريخ بشكل عام يكون أقرب إلى الرواية (بمعنى سرد "تاريخ") مما نميل بشكل عام إلى تصديقه. على هذا الوعي للآليات البلاغية لنص ما، يجيب، من مصادر مجموعات نظرية أخرى، يجيب وعي الصفة الأيديولوجية للتاريخ. في كتاب "قضايا فلسفة التاريخ" يتحدث بنجامين عن "تاريخ المنتصرين"؛ من وجهة نظرهم وحدها تظهر السيرورة التاريخية كمجرى موحد مزود بالمنطقية والعقلانية، أما المغلوبون فلن يكون بوسعهم مشاطرة الرؤيا نفسها، بقدر ما تطرد الوقائع التي تخصهم، كما يطرد كفاحهم من الذاكرة الجماعية بعنف. الغالبون هم الذين يحكمون التاريخ ولا يبقون إلا على ما يمكن إدخاله إلى الصورة التي يرسمونها عنه (التاريخ) بهدف تبرير سلطانهم، بتجذير هذا الوعي ستكون فكرة بلوخ (Bloch) القائلة بأن الصور المختلفة للتاريخ وإيقاعاتها الزمنية المتمايزة ستكون مبطنة بـ "زمن" موحد وقوي)(٥).

من ثم يقدم جياني فاتيمو شهادته عن دائرة معارف تاريخ الأفكار (كتب أحد النقاد سابقا يقول: إن دائرة المعارف كانت أعظم شواغل العصر، والغاية التي كان يتجه إليها كل ما سبقها، والمركز الحقيقي لتاريخ الفكر في القرن الثامن عشر. نعم إن هذا الجزم متطرف من وجهة النظر الأوروبية، ولكن من المحقق أن دائرة المعارف وقد نشأت من نموذج إنجليزي، وتلقت في باريس صورتها النهائية، ودُعيت إلى الهجرة إلى سويسرا، و إلى بروسيا، وسطعت على أشد البلاد اختلافا، ونُقلت وقُلدت في كل مكان، هي إحدى القوى الممثلة لأوروبا.

كانت تريد في الوقت ذاته علما وتعميما، وذلك ما لم نعد نقره اليوم. إذن فهي تمثل أولا حركة الإذاعة التي تتفق مع إرادة "عصر الأنوار". وكما أن هذا الأخير، في محيط الفكر، لا يخشى جمع فكرة الفلسفة بفكرة الشعب "فلسفة الشعب"، (ذلك عنوان أحد كتب العصر) كذلك في محيط المعرفة بدلا من إبعاد الأجانب، هو يدعوهم، لأن المضنون به، والعسير، والسر ليست مما يلائم ذوقه. وهذه الطريقة أيضا تقتاد السير

من أرستقراطية العقول إلى الطبقة المتوسطة المستنيرة التى تستولى على العالم أكثر من أنها تريد التغلغل إلى أسرار الأشياء)(٦).

من ثم يكون على التاريخ الأدبى العالمى، أن يعمل على التوضيح الدلالى للنصوص الكبرى، بموضعتها فى مناخ عصرها، وتبيان حمولتها، على الرغم مما يشوب مهمته هذه من أدوار، تظهر ثانوية، وتخدم عادة ما يطلق عليه "ما قبل النص"، وهو مدخل قد يكون أساسيا بالنسبة للناقد الهرمنوطيقى، وقد يكون مجرد إسقاطات خارجية، لا تفيد الناقد البنيوى فى شىء، إلا أن الأشياء ليست بهذه البساطة، فتداخل جزئيات النص الأدبى الحديث وكلياته، لا يمكن معها تجاوز مكون من المكونات، حتى وإن كان هذا المكون هو مكون لـ "ما قبل النص" الأدبى.

(وفى هذا يقول جروتويسين: "إن الإنتاج الموسوعى هو استيلاء فلاسفة القرن الثامن عشر على عالم هو فى ذاته سيظل غير معروف، وسيقبلونه كما هو ما داموا يتخلون عن فهم حقيقته العميقة، وهم يقيدون أنفسهم فى حكمة، بجمع الوقائع لترتيبها على أثر ذلك، فقد كان عندنا من قبل، "روح الأمم" و"روح الفنون الجميلة" و"روح مونتينى" و"روح فونتينيل" وما إلى ذلك. وقد ظهر عندنا آنفا "روح اليوم" ولا أجرؤ أن أتحدث عن "روح القوانين"، ويبدو أنه كان يراد استخلاص جوهر، أو روح كل شىء")(٧).

ويمكن القول إن الأعمال الأدبية الكبرى تستطيع تحويل مجال أفكارنا المشتركة وتعديلها لأن الإحساسات الكامنة فينا، والوجه الجديد الذى تتقمصه الأفكار، والتيمات والميثات تلاحق عصر الكاتب ووطنيته، وتكتسى كل هذه العناصر أهمية خاصة، بالنسبة للمقارن.

(وكانت هناك "أوراد"، ومجموعات وقواميس – ولو أريد إنشاء تاريخ لهذه الأخيرة، لوجب بيان التغير التقدمى، ففى عهد النهضة كانت توجد قواميس اللغات القديمة لذوى الثقافات الأثرية، وفى القرن السابع عشر قواميس اللغات الوطنية

لاستعمال طبقة ذوى اللياقة، وبعد ذلك قواميس تاريخية ونقدية، ولكن الذى كان يُطلب إذ ذاك هو من نوع آخر أى قواميس للفنون وللتجارة وللجغرافيا. وكان المرغوب فيه قاموس يحتوى كل القواميس الأخرى، ويكون أهلا لإرضاء شَرَه المعرفة الذى كان يهيج العقول. وكان المثل الأعلى لهذا القاموس، أن يكون عالميا وسهل الحمل، وإذا كان هذا مستحيلا، وكان ثقيلا فليكن ذلك، ولكن ليكن عالميا)(٨).

(أما إفرهيم شامبيرس – وكان أسعد من أسلافه – فقد جمع المعارف العالمية فى مجلدين من القطع الكبير عنوانهما "دائرة المعارف أو قاموس عالمى للفنون والعلوم" وهو الذى أتى له بالشهرة والفائدة والمجد بعد موته، بأن دفن فى ويستمنستر، إلى جانب عظماء الإنجليز الذين كانوا قد استحقوا تقدير وطنهم.

كان جريم – وهو الذى كان مكلفا بكتابة التقارير عن كل هذه المنتجات – يتذمر كما هى عادته، وكان يقول إنه لشىء مزعج أن يرى المرء إلى أى حد يتضاعف الكيميائيون الأدباء، وإنها لديدان فراش تلك التى تقضم شجرة الأدب، والتى تأكلها على هذا النحو إلى أصولها. وفى الحق إنه لم يكن يفهم التغير العقلى الذى كان يجرى تحت بصره، وإنه لم يعد موجودا ذلك العصر الذى كان فيه الميتافيزيقى متركزا فى نفسه، وكان فى ظلمة حجرته يحاول أن يتغلغل إلى سر)(٩).

٢ – الترجمة الحداد التى نحيا باستعاراتها:

من كل ما سبق نخلص إلى أن ترجمة (نقد الأفكار الأدبية) لأدريان مارينو(١٠). تندرج فى نوع من أشكال تحقيق نصوص لا تقرأ وحدها، بل فى حضور السابق واللاحق عليها، لأن الكتابة تقوم أساسا على هرمنوطيقا الفكرة، لا على لذة النص وحده...

من ثم كان اقتراحنا على المرحوم محمد الرامى، الاشتغال على عمل متميز بطروحاته وجِدته، لغياب موضوعه عن مقاربات الأدب العربى، فلا نجد – فى حدود علمنا – عملا من هذه الطينة، حتى وهو ترجمة لنص فرنسى (١٩٨٨) صادر عن

ترجمة رومانية (١٩٧٤)، هى مخاطرة تلقى بظلالها على الترجمة العربية، لأننا نترجم مفاهيم لأفكار غير تلك المفاهيم الأصلية للدراسة السلافية، التى نعرف جل أعلامها ومنابرها عبر وسائطيات مختلفة، أهم ما يغرينا باقتحامها طليعة أعلامها (رونى ويليك/جاكوبسون/لوكاش/كولدمان/تودوروف/كريستيفا/كونديرا). أما وقد تعرفنا على أغلبهم بعد انتقالهم إلى الغرب الأوروبى، فما علينا إلا أن نضيف أدريان مارينو، الذى تنقل بدوره بين رومانيا وألمانيا وفرنسا، ليستقر أخيرا بكندا، بعد تداول اسمه عبر منابر:

- مجلة سانتيزيس
- الدراسات الجنوبية الشرقية
- الدفاتر الرومانية للدراسات الأدبية

وبذلك يتموضع أدريان مارينو ضمن تحلل إرادى من الشكلانية والدلائلية، ضداً فى الوضعية والانطباعية، لدعوته الملحة إلى إيجاد بعد تاريخى للأفكار الأدبية، لتوسيع دائرتها الهرمنوطيقية، مع بول ريكور وكادامير وشلاير ماخر...

ويعد كتاب (نقد الأفكار الأدبية) فى الواقع مقدمة تعريفية بكتاب سابق للمؤلف، هو (قاموس الأفكار الأدبية) لذلك لم تكن ترجمة المرحوم محمد الرامى مجرد نقل نص، بقدر ما هى مجهود لإيجاد مواضعات ثقافية لدرس ظل مغيبا عن تداولنا، وبعيدا عن الانبهار والتحمس الزائد، بل محاولة جادة لتطويع وتكييف عملية تلقى العربية، ضمن مشروع مقارن يسعى إلى إيجاد معادلات مشروعة...

ورغم أن محمد الرامى لم يعرف بغير هذه الترجمة - كما لم يعرف كاتب (الجندى شفايك) بغير هذه الرواية الرائعة - فإنه قدم عملا فريدا فى موضوعه وترجمته، ما أحوجنا إليه فى الدراسات العربية التى تجاهلت الدرس، كما تجاهلت قبله (النقد الموضوعاتى) لجان بيير ريتشارد، لشىء فى نفس يعقوب...

لم يفكر محمد الرامي في نشر رسالته الجامعية تهيبا، أو لأن الموت لم يمهله، فقد قضى نحبه منذ عقد – كما لم يسعد باختين في حياته بإقبال الدارسين عليه – فما عسى مشرف على هذا العمل غير اقتراح نشر عمل جندي مجهول، عله ينال رضا الدارسين والأكاديميين، وهي غاية كل لبنة تضاف إلى صرح ثقافتنا العربية...

هوامش

(١) هارى ليفن، انكسارات، مقالات فى الأدب المقارن، ت. عبد الكريم محفوظ، وزارة الثقافة دمشق، ١٩٧٠ ص ٥٦

(٢) السابق، ص ٥٧

(٣) جيانى فاتيمو، نهاية الحداثة، ت. فاطمة الجيوشى، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٨، ص ١٠

(٤) السابق، ص ١٠

(٥) السابق، ص ١١

(٦) بول هازار، الفكر الأوروبى فى القرن الثامن عشر، ت. محمد غلاب، وزارة الثقافة دمشق، ٢٠٠٤، ص ٢٤٩

(٧) السابق، ص ٢٤٩/٢٥٠

(٨) السابق، ص ٢٥١

(٩) السابق، ص ٢٥١

(١٠) انظر ترجمة: أدريان مارينو، مراجعة الأدب العالمى، ت. عبد النبى ذاكر، دار الغرب، وهران، ٢٠٠٥

مقدمة المترجم

يندرج موضوعنا ضمن التوجهات الجديدة للدرس المقارن فى بلادنا ، ورغبة منى فى نيل شرف الإسهام فى هذه التوجهات اخترت ترجمة لكتاب "نقد الأفكار الأدبية" للناقد والمقارن الرومانى المعاصر أدريان مارينو (A. MARINO) .

ويعود اهتمامى بهذا الموضوع إلى حلقات الدروس على مستوى السلك الثالث، التى كان يشرف عليها ويؤطرها كل من الأساتذة: الدكتور أمجد الطرابلسى والدكتور سعيد علوش والدكتور محمد أبو طالب فى إطار شعبة الأدب المقارن. وتعمق هذا الاهتمام بالخصوص عندما قمت بتهيىء بحث لنيل شهادة استكمال الدروس فى موضوع (هرمنوطيقا الأفكار الأدبية)، وعلى إثر حصولى على الشهادة الجامعية، اجتذبنى الموضوع من جديد فقررت القيام بترجمة كاملة للكتاب سالف الذكر.

يتعلق البحث بمكونين من مكونات الأدب المقارن، يتجلى الأول فى خطاب الترجمة ودوره الحيوى فى انتقال الأفكار والتيارات والمفاهيم، وكعامل أساسى من عوامل الحداثة وتطور الآداب بشكل عام، ويرتكز المكون الثانى على تاريخ الأفكار الأدبية ونقدها، وهو مجال لم يأخذ من العناية ما يستحق، ولم يتم الاهتمام به بالشكل المطلوب رغم مرور ما يناهز القرن والنصف على بداية أول محاولة فى مناهج تاريخ الأدب العربى قام بها المستعرب النمساوى يوسف هامر بورجستال (سنة ١٨٥٠).

لكل ذلك يأتى اختيارنا لهذا الموضوع (الجديد شكلا ومضمونا) ليعكس مرة أخرى اهتمامات وانشغالات عملت بعض الدراسات على توجيهها وتعميقها، ولبعث الإشكالية النقدية على مستوى التفكير النقدى الحديث ومقتضياته الجديدة، وقد اقتضى

منا ذلك معالجة نوعية تنطلق من قراءة الأنساق النقدية بتفاعلاتها وجدليتها مع أنساق أخرى مرتبطة بها ومنفصلة عنها فى آن واحد.

من هنا مصدر أهمية هذا العمل المتواضع وجِدتّه وصعوبته فى نفس الوقت، خاصة أن أهدافه النظرية والإجرائية متعددة نحصرها فيما يلى:

(أ) خلق تقليد جديد لإدخال خطاب الترجمة الأدبية إلى مجال البحث الأكاديمى مع معالجة بعض المشكلات التى تطرحها عملية الترجمة عموما، إضافة إلى رد الاعتبار إلى دور هذا الخطاب الذى لم يحفل به تاريخ الأفكار الأدبية، حيث لا نجد ولو إشارة واحدة إليه فى أدبيات جل مؤرخى الأدب، لأنه يقع باستمرار خارج تصانيفهم للأغراض والأنواع والحقب.

(ب) تبنى منهجية نقد الأفكار الأدبية لدراسة الأدب ككل، على اعتبار أن العلاقة التى تربط تاريخ الأفكار بالتاريخ الأدبى علاقة جدلية.

(جـ) إثارة الانتباه، بل التشديد على مشروعية المقارنة الهرمنوطيقية بوجه عام، وتطبيقها المنسق على الحقل الأدبى وضمنه الأفكار الأدبية بوجه خاص.

(د) لفت النظر إلى مسعى منهجى متميز يتسم بالشمولية والملاءمة المنهجية.

(هـ) الإسهام فى بلورة أسس جديدة لدرس مقارن وطد دعائم المدرسة المغربية للأدب المقارن.

(و) الدعوة إلى الشروع فى كتابة تاريخ الأفكار الأدبية المغربية انطلاقا من التراكم المعرفى الحاصل من المادة الأدبية الغزيرة المتوفرة لدينا، أذكر منها على سبيل المثال لا الحصر أجزاء المعسول والنبوغ وما شابهها، لأن "أثر الفكر الذى تحدث عنه المختار السوسى هو أثر نكاد نجزم أن أدبنا الوطنى أو الحديث لم يتعامل معه بجدية لائقة".

لتحقيق هذه الأهداف وإغناء حقل الدرس المقارن باصطلاحات نوعية ومعالجات أصيلة اشتغلنا على مصدر من أهم مصادر نقد الأفكار الأدبية فى إطار المدرسة السلافية، وهو كتاب يلتقى فى طروحاته مع افتراضات كيوركى ديموف ويختلف عنه فى تبنى طريقة تاريخية أدبية ونظرية نقدية تستهدف نوعا من الشمولية وتداخل دروس العلوم الإنسانية.

يتضمن الكتاب مقدمتين وتسعة فصول ، تتناول خمسة منها: نحو نقد الأفكار الأدبية، ثم موضوعه الفكرة الأدبية ونمذجتها، وكذلك الثوابت الأدبية النظرية، ويشمل الفصلان السادس والسابع علاقة النموذج بالتاريخ واستقلالية النموذج النسبية، أما الفصلان الأخيران فيعالجان هرمنوطيقا الأفكار الأدبية والإبداع الهرمنوطيقى وهما محورا النظرية الأدريانية.

يعتبر المؤلف من أبرز النقاد المعاصرين المسهمين فى وضع نظرية عامة للأدب والنقد، وكذلك من أنشط الباحثين المقارنين فى تجديد الدرس المقارن على المستوى السلافى والشرق الأوروبى.

ويمكن القول إن غايته الأساسية إعداد نظرية جديدة لدراسة الأفكار الأدبية، تسحب الاهتمام من الكتاب والنص وتعيد تركيزه على الفكرة الأدبية باعتبارها أثرا أدبيا.

وقد لاحظنا أن فكره النظرى من خلال مؤلفاته الأخيرة يتمحور حول التنظير والتطبيق. وبغية الوصول إلى أهدافه وتقديم حلوله الشخصية وطروحاته الخاصة عمد إلى بعض المفاهيم الإجرائية، واقتبسها من منظرين سابقين بعد تحويرها وتعديلها حتى تستجيب لمقتضيات منهجه الجديد ، ولعل أهم هذه المفاهيم هى: النموذج والنمذجة والتواتر والتكرار والثابتة والدائرية والهرمنوطيقا .

لماذا نقد الأفكار الأدبية ؟

لا شك أن موقف الناقد الأدبى اليوم موقف صعب جدا، لأن عليه – كما يقول مارينو – أن يواجه العديد من "الأخبار" الأدبية الجديدة التى تكتسى شكل سيل حقيقى من الطروحات والمناهج والنماذج التحليلية والنظريات والأنساق و"المدارس" والتيارات، وأن يواجه كذلك أدبا نقديا يزداد تضخما، لا نستطيع تنسيقه وانتقاده دون وضع منهجية نقدية دقيقة وواضحة.

إن نقد الأفكار الأدبية يسعى جاهدا إلى تهيىء أو توفير مثل هذه الأداة القادرة على مراقبة هذا "الانفجار" الحقيقى للأفكار الأدبية واستعادته وتنظيمه واستعماله استعمالا ممنهجا؛ إذ تستحيل دراسته دون تقنية ملائمة لتحقيق هذه الغاية التى من الصعب جدا توقعها قبل عقود قليلة.

وإذا كان الأدب الكلاسيكى لم يخضع سوى لبعض المفاهيم الجوهرية والمختزلة فى العمق إلى مفهوم واحد، وهو "حقيقة" الكلاسيكية، فإن الأدب الحديث يعرف بالمقابل تنوعا كبيرا فى الاتجاهات والتيارات والبرامج والنظريات التى لا يمكن تبسيطها وتوحيدها.

من هنا تأتى ضرورة توجه نظرى رحابته بقدر إمكانه، وذى قابلية للتأثر بمفاهيم الأدب الجمالية الكامنة أو الصريحة. وغنى عن البيان أن النقد الأدبى يرتكز على أسس نظرية ضرورية وحتمية، وأن "الفكرة" توجه كل شكل من أشكال النقد الأدبى وتطوره. وعليه، يصبح نقد الأفكار الأدبية شرطا جوهريا لكينونة كل نقد "أدبى" لأنه يضع إجباريا معالم الحقل المفاهيمى لنقد الأدب ، ويتحراه ويوضحه ويوجهه ويحدد إطاره النظرى، كما يطبعه بتوجه عميق للبحث عن كيفية انتشار الأفكار والنزعات عبر العصور، انطلاقا من النخبة إلى المحيط الواسع وبالعكس، ولملاحقة تعريف الكتابات وتحليلها وتأويلها وتطور الأفكار عبر إرسالها وارتحالها وتلقيها.

إنه باختصار يوطد جميع الأشكال النقدية وجميع المناهج والمفاهيم الجوهرية ويؤكدها ويشرحها وينوعها. فغياب المفهوم – رفضه أو تغييبه – يوقع التحليل النقدى فى التقريبية والتجزيئية والضعف، لأن "انطباع" النقد الأدبى الحقيقى انطباع ممفهم على الدوام.

وبما أن كل فكرة أدبية هى علاقة معقدة التركيب ووعاء لعدة دلالات، يحاول نقد الأفكار الأدبية، قبل كل شىء استكشاف مختلف دلالات الأفكار الأدبية. ونظرا لهذه الكثافة الدلالية، تفرض الفكرة مثل هذا التحليل، لأن تطورها الأفقى والعمودى يجتاز سلسلة متوالية من المراحل القادرة على امتصاص العناصر القابلة للإدماج، ولكى يكوِّن نقد الأفكار الأدبية لنفسه موضوعًا ومنهجا خاصين، عليه أن يستخلص ويدمج تدريجيا عناصر خاصة بجميع الدراسات الأدبية، وخصوصا المجالات الأربعة الأكثر قربا منه، وهى التاريخ والنقد الأدبيان والجمالية الأدبية وتاريخ الأفكار الأدبية، ضمن إطار عام لتاريخ الأفكار الذى ينزع إلى اقتحام الظواهر الروحية محاولا الانفصال عن تاريخ الأدب، ليخوض فى فلسفة التاريخ، ويتطلب أيضا فيمن يمارسه توفره على قدرات متعددة.

مقدمة الطبعة الثانية

ليس من قبيل الصدف أن كانت محاولة "نقد الأفكار الأدبية" هذه تخضع لتحديد مزدوج، نتيجة مباشرة لتكاثر النظريات والأفكار والمنهجيات والمقاربات النقدية - الجديدة أو تقريبًا - فى العصر الراهن، وكذلك الطرائق والافتتانات النقدية التى تتتابع بإيقاع يكاد يكون مزعجا. ثم كون هذه المحاولة التنبيهية تأتى من قبل ناقد من شرق (أوروبا)، بل أيضا من ناقد ينزع نحو التموضع مقابل هذه اللوحة الأيديولوجية الراهنة المعقدة إلى حد كبير، تبعا لموقفه الشخصى أولا، ثم للتقاليد المرتبط بها وتكوينه ومنظوماته المرجعية النوعية، باختصار تبعا لسياقه الأيديولوجى.

فهل ينبغى مرة أخرى إعادة أن النقاد، وليس نقاد الشرق وحدهم، وهم يظلون متفتحين أكثر على كل اكتساب جديد وبنَّاء حقا، لا يمكنهم أن ينضموا بإذعان وعلى شكل تابعين إلى مؤخرة جميع التيارات المسايرة للعصر؟ إن هذا الكتاب يقدم نفسه إذن من حيث هو محاولة من المحاولات المكنة للتقارب والحوار مع النقد الغربى الراهن، مع أخذنا، فى الوقت نفسه، بعض المسافات الضرورية - فى نظرنا - بالنسبة لهذا الأخير. إذ فيما يتعلق بـ"النقد" وموضوعه النوعى، ومناهجه فالكلمة الفصل لم تقل قط. إنها سيرورة مفتوحة، مفتوحة فعلا على التأمل النقدى لكل مكان.

إن المسألة الحاسمة بالنسبة لكل ناقد يريد - فى الظروف الحالية - أن يكون لنفسه صورة موضوعية وشاملة، فى آن واحد، عن التيارات والاتجاهات النقدية الراهنة، هى أن يضبط منهجية قادرة على اجتذاب كمية ضخمة من الأفكار الرائجة والمنتشرة وتنظيمها وتوضيحها وتصنيفها واستعادتها وتمثلها، ثم تستخلص منها العناصر الأساسية المشتركة والدالة، بحيث إن المقاربة الشاملة والانتقائية والنوعية

للأفكار الأدبية تكون بالفعل ممكنة وكاملة، وهى عملية غنية فى الوقت نفسه بتوثيق منظم كما ينبغى؛ إذ فى هذا العصر الذى تتكاثر فيه الأيديولوجيات الأدبيــة والنقدية إلى حد الإرهاق، فإن شكلا معينا من "نقد الأفكار" يصبح ضروريا حتما، وعليه، تبرز بجانب نقد النصوص الأدبية ضرورة نقد للنصوص الأيديولوجية الأدبية أو يضطلع بأيديولوجية أدبية معينة، خفية أو صريحة من خلال نصوص متعددة جدا فى الأدب الراهن.

إننا على يقين أن محاولات أخرى من هذا النوع ستبرز، آجلا أو عاجلا – هنا وهناك – استجابة للوضعية الراهنة للنقد الغربى اللاهث أحيانا بتزايد. ينبغى – أمام متاهة اللواحق (ismes) النقدية الرائجة – محاولة تمهيد طريق يتغيا، إن أمكن، الأساسى والموحد والاندماج، ومن ثم شكل من أشكال عالمية نقد الأفكار.

يتموضع نقد الأفكار الأدبية، من وجهة النظر هذه، دون تردد بجانب التركيب والبنيات الشاملة والكلية. إن نظرية اللامتغيرات والثوابت التى نؤيدها (وموقف إتيامبل (Etiemble)، فى المجال الخاص للأدب المقارن، موقف يستحق الذكر، وبشكل قوى!)، والتواتر والنمذجة، لتعتبر إحدى الإجابات الممكنة عن هذا المقتضى. ومن البديهى أن الدراسات الأدبية الراهنة – النظرية والتطبيقية – تجتاز أزمة أكيدة. وتُدعى هذه الأزمة باسمها الحقيقى، وهى التجزيئية والتحليل المجهرى المبالغ فيه (وبالأحرى المثير) من النوع المفرط فى الدقة (دراسات تمتد على عشرات الصفحات المخصصة لقصيدة واحدة، بل لبيت أو بضعة أبيات أو مجازات!) دون أية إحالة أو نظرة شاملة عن مؤلف الكتاب المعنى، وعن وضعه النوعى واتجاهاته المميزة وتوجهه وسياقه وأدبه. فتصبح المؤلفات التركيبية نادرة أكثر فأكثر، بل يتم تقديم "الأطروحة" القائلة إن التركيب الشخصى – بسبب التراكم الضخم للمعطيات والأخبار الراهنة – لن يكون ممكننا من الآن فصاعدا. غير أن مقتضى روحيا يطمح دائما إلى التركيب عن طريق عمل تحليلى يبدو دائما ضروريا، ويتطلب هذا الاقتضاء الروحى رؤى شاملة وثيمات ومخططات أيديولوجية إجرائية ونظرات، باختصار يتطلب كليات أيديولوجية، وهو يعلم جيدا

ما تكلفه من ثمن عمليات من هذا النوع: التضحية الاستكشافية ببعض الفوارق والتفاصيل والخصوصيات. إنها المخاطرة المتحمّلة كليا والمتعمّدة التى يستلزمها كل تعميم وكل مقاربة تركيبية ممكنة، دون إهمال كذلك كون فقدان التوازن الذى سببه التحليل – المتناهى الدقة أحيانا والذى لا يؤدى إلى أى شىء ذى دلالة، ومتماسك وذى أهمية عامة – يمكن وينبغى تصحيحه بشكل أو بآخر.

أكيد أن التخطيطية والنمذجة بواسطة الثوابت التى تكشف عنها تقنية دقيقة كفاية، وقابلة للتطبيق على جميع النظريات الأدبية الأساسية، القديمة والحديثة، وكذلك على عدة مجالات تأملية أدبية خاصة بمناطق لسانية متنوعة، يؤديان إلى نتائج مهمة، وهى أن نفوذ بعض المقاربات النظرية والمنهجية المسايرة للعصر يجد نفسه فجأة مقلصا جدا أو بما فيه الكفاية، وتكون "أصالتها" أو "جدتها" أو "حداثتها" المزعومة أحيانا موضع جدل أو تضعف وتنقص كثيرا، ويظهر العديد من الرواد المنسيين أو المهملين ببساطة أو يرد إليهم الاعتبار. وأخيرا فبعض المدارس والجماعات الأدبية الصغيرة التى تهيمن عليها روح محلية متزايدة أكثر من اللازم، وأعضاؤها أو مريدوها لا يقرأو ن إلا بعضهم بعضا ولا يستشهدون بكتاباتهم إلا فيما بينهم، متجاهلين فى أغلب الأوقات وبعجرفة إسهامات – قيمة جدا أحيانا – منشورة فى لغات وآداب أخرى سواء فى الغرب أو الشرق، هذه المدارس والجماعات ترى نفسها فى وضعية الخروج من "إقليميتها" المتجاوزة أو ربما تعى ذلك على أقل تقدير.

وعلى كل حال لا يقتصر التأمل الأدبى الراهن المأخوذ فى منظور عام، بل "عالمى" أو "كونى" فقط على المدارس الشكلانية أو الدلائلية الصرفة، ولا نستطيع – وهذا مسلم به – إنكار ما لهذه المدارس من مزايا جلية، لكن ينبغى ألا ننسى كذلك حدودها. إذن يدعو نقد الأفكار الأدبية إلى نوع من التجاوز الضرورى والبناء (وهو يستعيد الكثير من العناصر القيمة جدا الخاصة باتجاهات راهنة) لإقليمية فى الغالب باريسية مبالغ فيها – للأسف – وذلك بانفتاح ومقاربة عالمية دون تردد، مقاربة تأخذ بعين الاعتبار أشياء وإسهامات حلقات أيديولوجية تجد نفسها دائما فى المواجهة إن لم تكن فى منافسة مباشرة.

إن كتابنا نقد الأفكار الأدبية ينفصل عن الشكلانية المفرطة وغير الدالة أو بالأحرى غير الملائمة فى نقطة مهمة أخرى، وهى أنه لا يقترح فقط – متحملا كل التبعات إن صح القول – التوفيق والتركيب بين التزامن والتعاقب للأفكار الأدبية فى هذه الحالة (والذى قد تمت محاولته عدة مرات من قبل، وتحقيقه جزئيا على كل حال)، بل يقترح أيضا دعوة حازمة ومنطقية إلى البعد التاريخى لكل فكرة أدبية. فإغفال المنظور التاريخى والسياق التاريخى والسوسيوثقافى النوعى يعتبر فى حد ذاته حرمان الأفكار الأدبية من هالة دلالاتها الأساسية كلها. وهو بالإضافة إلى ذلك أيضا تغييب منظورها الصحيح والموضوعى، بما فى ذلك تراتبيتها القائمة وفقا لمستوى القيم الذى قد تغير باستمرار طوال التاريخ دون أن يختفى مع ذلك أبدا. وتساعد القراءة التاريخية المتواقتة التى نقترحها، مبدئيا، على استعادة كثير من الدلالات المنسية، وتجديد دلالات أخرى وتنويعها، وتنظيم مجال الأيديولوجية والمصطلحية الأدبية بكامله الذى ظل فى أغلب الأوقات مهملا ومشتتا أو مضطربا.

يفترض كل ذلك هرمنوطيقا معينة. ويوجد، دون شك، هرمنوطيقا بدائية غالبا لا مفر منها على كل حال (فهى متضمن فى كل عمل تأويلى وتفسيرى)، من غير أن ينتسب مع ذلك إلى هذا البرنامج و إلى مصادره النوعية وأساسه الفلسفى ومناهجه المميزة. فهو منهج أو بالأحرى مجموعة مناهج موضوعية للتأويل والتفسير معروفة ومطبقة قليلا فى فرنسا – باستثناء طبعا بول ريكور (Paul Ricoeur) وميرسيا إلياد (Mircia Eliade) –على الرغم من أن النقد الأنجلوساكسونى والألمانى قد ناقشها وطبقها بشكل واسع.

من وجهة النظر هذه يسعى نقد الأفكار الأدبية هو أيضا إلى لفت الانتباه إلى مشروعية المقاربة الهرمنوطيقية عموما واستعمالها النسقى فى حقل الأفكار الأدبية خصوصا. ويحاول الفصلان المخصصان للهرمنوطيقا تقديم مساهمة معينة إلى نظرية الهرمنوطيقا العامة، وكذلك البرهنة على مشروعيتها فى الحقل النوعى للأفكار الأدبية

الذى يطمح إلى "مقام" كل هرمنوطيقا صحيحة ومطبقة، وإلى نتيجته النهائية، أى أن الفعل التأويلى يؤدى إلى شكل "إبداعى" وأخيرا إلى "أثر" وكذلك إلى إغناء أيديولوجى وروحى للمؤوِّل ذاته.

أدريان مارينو

كلوج - نابوكا

مايو ١٩٧٧

مقدمة الطبعة الرومانية الأولى

يشكل هذا الجــزء المؤلَّف المعلن عنه فى مقدمة كتابنا **قاموس الأفكار الأدبية** I (١٩٧٣). فهو يستعيد، على أسس جديدة، المقال - البرنامج نحو "نقد جديد": **نقد الأفكار الأدبية**، ويستمد منه التوجه العام وبعض المبادئ وعدة مقاطع. ويجسد **نقد الأفكار الأدبية** فى شكله الحالى بناء دقيقا يعبر عن المرحلة الأخيرة من تفكيرنا النقدى. وتبدو فى هذا الصدد بعض الملاحظات الموجزة ضرورية.

إن نقطة انطلاق هذا المؤلف هو كتاب **مدخل إلى نقد الأفكار الأدبية** (١٩٦٨). إنه تنسيق لقضايا النقد الأدبى، الذى كان لا يستبعد إطلاقا إمكانية إثراء التحليل وتمديده إلى مجالات أخرى (كنا قد قدمناها على كل حال)، وكذلك تعميق المنظور فى مجموعه وتوسيعه. **فالمدخل** (١٩٦٨) كان متبوعا بمؤلف **الحديث، الحداثة، العصرنة** (١٩٦٩) وخصوصا بعض مقالات **قاموس الأفكار الأدبية** I الذى تعتبر أهميته نظرية وتجريبية وهرمنوطيقية فى نفس الآن. ويمثل كل واحد من هذه المؤلفات طورا من أطوار تأمل قد تطور وتوضح وتنظم بالتدريج ليصل إلى مستواه الراهن. هكذا يتضمن هذا الكتاب ويتجاوز من الوجهة النظرية والنسقية جميع إسهامات المؤلف السابقة وهى مراحل سيرورة عضوية لتفكيره، بعبارات أخرى : لقد تدخلت جدلية داخلية حقيقية طوال هذه السيرورة باستعادات وإحالات مستمرة، وبفحص وتصويب وتطوير جميع المفاهيم المحللة، أى مفاهيمنا وكذلك مفاهيم "المصادر" المستعملة. ومن هذه الوجهة ليس الكتاب الذى نصدره نظرية لمنهج فحسب، بل أيضا حصيلة منهج وهرمنوطيقا خاصة، مطبقة نسقيا على هدف جديد وهى **الفكرة الأدبية** متبوعة بتفسيرها النوعى وهو **نقد الأفكار الأدبية**.

إننا نحاول، إجمالا، تقديم برنامج ونسق نقدى كامل و "خطاب" قصير ذى منهج نقدى جديد، حافزيته معروضة بتفصيل طيلة الكتاب، ولا نريد إخفاء أن هذا المشروع يعتزم التميز بشكل واضح عن بعض اتجاهات النقد الراهن، الرومانى والأجنبى. وهدفنا هو اقتراح منهج شخصى مضاعف بمؤلف إبداعى نظرى على شكل إسهام غير خاضع لا للاتجاهات البالية (الوضعية والانطباعية) ولا "لأحدث طراز" من الصيغ النقدية (الشكلانية والدلائلية المبالغ فيهما)، أو على الأقل إعطاء المقدمات لمثل هذا الإسهام، واستكشاف الشروط الضرورية وربما إثارتها أيضا لإعداد مناهج نقدية جديدة. ولا شك أن محاولتنا ليست سوى واحدة من بين المحاولات الجديدة الممكنة التى نتمنى أن تكون كثيرة وخصبة، لأن الرتابة المنهجية هى علامة جد أكيدة على شلل التفكير النقدى، ومن الجلى أن النقد الرومانى فى مرحلته الراهنة هو فى حاجة إلى عدة محاولات من هذا النوع، المعدة على نفس الأساس الأيديولوجى، وهكذا سيؤكد قدرته الإبداعية وحيويته وشخصيته وروح المبادرة، وهى قيم نؤمن بها بحزم وثبات.

ولا يسعنا كذلك أن ننسى كون مثل هذه الإجراءات - المنظمة جيدا والناجحة فى مسعاها، بكل استقرار ونظام نظرى مطلوبين - لا تزال نادرة جدا فى النقد الرومانى وليس المقصود "البرامج" وإنما الأنساق الحقيقية، مثل تلك التى أعدها م. دراغوميريسكو(M. Dragomirescu) أو لوسيان بلاغا (L.Blaga) والتى ليس لها فى الحقيقة طابع نقدى حصرا أو أساسا على الأقل. أما تودور فيانو(Tudor Vianu) فلم يكن له من الوقت الكافى لإقامة رابط بين "فلسفة النقد" المحتملة التى كان يخطط لها بالتأكيد. وتعتبر إسهامات أ. لوفينسكو (E.Lovinescu) و ج. غالينسكو (G. Galinescu) مهمة بوجه خاص، لكنها "برامج" خصوصا وليست مؤلفات "منظرين" محترفين. ويمكن ملاحظة - حتى لدى هؤلاء النقاد البارزين - مقاومة صريحة ضد فكرة "النسق النقدى"، مقاومة نقلوها إلى جزء مهم من النقد الراهن. وقد أشرنا إلى رواد رومانيين

آخرين لنقد الأفكار الأدبية فى القاموس (I، ص17 - 20)، وسنجد مراجع جديدة فى نصوص هذا المؤلَّف، وكذلك فى جهازه النقدى. ولابد لنا من الاعتراف بكل أمانة أن الحصيلة غير مربحة جدا.

لكل هذه الأسباب، فإن كتابنا هذا (نفضل تفادى مصطلح "المحاولة" التى أساء إليها الاستعمال المفرط وقلل من قيمتها) يعرض نفسه ليعكس "تجربة" شخصية وللرد على موقف التحفظ والخجل إن لم يكن عدوانيا بخصوص البناء النقدى – النظرى، ومبدأ "النسق" ذاته، ولبعث الإشكالية النقدية الرومانية على مستوى التأمل الحديث وإحداثياته الجديدة. إن المحاولة (وحتى غير المنتجة) لبناء الأنساق والتركيبات والمناهج وإعدادها تفوق **نوعيا** كل أشكال النقد التجريبى أو الحرفى أو التجزيئى. ويستلزم النقد الرومانى الذى نتطلع إليه جهدا نظريا متزايدا وانفتاحا نحو الكلية ونحو التمثل المبدع للمناهج الحديثة جدا، وكذلك ابتكار مناهج جديدة (ابتكاراً خالياً من كل تعقيد لا ينفع). ويقدم لنا بعض اللسانيين والجماليين الرومانيين المعاصرين فى هذا الصدد مثالا جيدا، وعندما نكتب تاريخا كاملا للنقد الرومانى لهذه العقود الأخيرة سيظهر بوضوح أن التقدم **النوعى**، من الوجهة النظرية، (وليس الكمى!) كان بجانب مؤيدى المناهج الجديدة وليس بجانب المدافعين عن الاتجاهات التقليدية، إذن يوجد "نقد جديد" رومانى من قبل (دراسات شعرية ولسانية رياضية، وأعمال بنيوية ودلائلية ومؤلفات فى نظرية النص ونظرية التواصل إلخ). إن المقاصد النبيلة لهذه التوجهات نكن لها كل احترام، ومن السابق لأوانه جرد النتائج المحصل عليها، لكن ما من أحد يستطيع أن يجادل فى أن نقدنا قد سلك هذا المسار بإسهامات – كما هو مرغوب – أصلية وذات جوهر جدلى ماركسى. إن الترحيب الحار الذى لقيه **قاموس الأفكار الأدبية I** (وهذا ليس فى مجال المسلسل النقدى وحده) ومجموعة أخرى كاملة من الأصداء والإحالات والرسائل إلخ، قد قوّت عزمنا على أن مؤلفا مثل **نقد الأفكار الأدبية** ليس له فقط حافز عميق، موضوعى وذاتى، بل قد يكون مفيدا وضروريا كذلك للعديد من الباحثين الشباب المتحمسين للقضايا والنظريات والمناهج الأدبية. إن هذا الصنف

من المثقفين أوسع بكثير مما قد يتصور، ولا نتوخى من ذلك كبرهان سوى النجاح الكبير للأدب النقدى (طبعات أصلية أو مترجمة) وهى علامة جلية **لروح عصر** (Zeitgeist) نقدى، إذن يسرنا – ومن الواجب علينا فى الوقت نفسه – أن نقدم كتابنا لهذا الجمهور: الشاب والمحب للبحث والمنفتح والمجرد من الآراء المسبقة والآليات العقلية، فمما لا شك فيه أن مستقبل النقد الرومانى متعلق به.

أدريان مارينو

كلوج ١٢ يوليو ١٩٧٤

الفصل الأول

نحو نقد للأفكار الأدبية

لا نستطيع فى نفس الآن الاضطلاع بـ "نقد جديد" آخر يقوم أساسا على **الفكرة الأدبية** لا على **النص الأدبى** (يؤدى الانتقال والحالة هذه إلى استبدال)، ثم المطالبة بمشروعية هذا التوجه الجديد (وكذلك خاصياته المتمثلة فى موضوعه ونسقه ومناهجه الخاصة)، دون الإشارة قبل ذلك إلى الغايات المقصودة من "مكونات" هذا النقد وإلى شرطه السياقى والنوعى تمامًا، لنوضح فورا أننا نقصد بـ "الفكرة الأدبية" تحديدا إجماليا وعرفيا ينطبق على مجموع المحتوى (الصريح أو الضمنى) للتأمل النظرى أو الأيديولوجى للأدب وحول الأدب (كيفما كان نوعه). لنشدد كذلك، منذ البداية، على أن المقابلة بين ضرورات النقد الرومانى الجديدة والوضع الراهن للدراسات الأدبية الأجنبية تبرز سلسلة من التقاربات والتباعدات والتحولات والتوجهات والميول التى تكاد تعبر عن نفسها بصيغة تركيبية جديدة، معنى هذا أن فى الظروف الراهنة يتكون الآن نقد رومانى معين قد يحاول أن يصبح شريكا جدليا محتملاً فى حوار نقدى دولى، وذلك من خلال تمثلات وإعادات تشكيل وتحديدات وحلول خاصة به. لقد توفرت الشروط لتوقع سلسلة من الفرضيات والأفكار والحلول الشخصية "الجديدة" وعرضها، مقصديا على الأقل وذلك بسبب تلاقى بعض الضرورات الروحية الرومانية الراهنة بالتوجهات الجديدة فى النقد المعاصر. فمن الممكن على هذا الأساس الانطلاق من الخاص إلى العام، إذن من أحوال رومانية نوعية إلى نظرية ومنهجية نقديتين لهما أهميتهما الرئيسية، وهذا على كل حال ما سنسعى جاهدين إلى إثباته تماما طوال هذا الكتاب.

بيد أن الموقف صعب، لأن على الناقد الأدبى الرومانى أو الأجنبى اليوم أن يواجه كمية ضخمة من "الأخبار" الأدبية الجديدة التى تكتسى شكل سيل حقيقى من الأطروحات والمناهج والنماذج التحليلية والنظريات والأنساق و"المدارس" و "التيارات" وأن يواجه كذلك أدبا نقديا يزداد تضخما، لا نستطيع تنسيقه وانتقاءه دون وضع منهجية نقدية دقيقة وواضحة، ويسعى نقد الأفكار الأدبية تماما إلى تقديم مثل هذه الأداة (من بين أدوات أخرى ممكنة) القادرة على مراقبة هذا "الانفجار" الحقيقى للأفكار الأدبية واستعادته وتنظيمه واستعماله استعمالا منهجيا، إذ تستحيل دراسته وتنسيقه دون تقنية ملائمة ودقيقة بالضبط لتحقيق هذه الغاية التى من الصعب جدا توقعها قبل عقود قليلة.

ليس قصدنا تجديد جدالات لا متناهية وعديمة الفائدة: فـ "متى" و "أين" أدت مثل هذه الجدالات إلى نتائج ملموسة؟ غير أن مجرد التحديد النظرى لموضوع شكلنا النقدى "الجديد" ومنهجه، يقتضى بعض التوضيحات الأساسية. لا يعتزم نقد الأفكار الأدبية وضع خط فاصل بينه وبين منافسيه "الموروثين": **الانطباعية والوضعية** فحسب، بل يريد كذلك معارضتهما بطريقة نسقية وبروح بناءة ؛ إذ لا تزال هاتان الصيغتان الباليتان منذ مدة نشيطتين فى بعض الحلقات النقدية الدولية (بدافع القصور الذاتى والتقليد واستمرار التعليمية إلخ)، بالإضافة إلى ذلك فهما أيضا على الصعيد الراهن للدراسات الأدبية عقيمتان وغير ملائمتين بل مضرتان أيضا، كما يبدو هذان "المنهجان" - المحددان بمعناهما الواسع والرمزى - لا زمانيين ووثوقيين وسلبيين إذا نظرنا إليهما عن قرب.

لا يخفى علينا أن الوضع الراهن للنقد الرومانى، حيث يتم الشعور كل يوم أكثر بانفتاح على المناهج الجديدة (المثيلة له تقريبا)، يختلف بشكل محسوس عن أهم توجهات النقد الأجنبى الحديثة، لكن - وهذا لا يخلو بتاتا من أهمية - على النقد الرومانى وهو يحاول أن يتطور ويتغلب على بعض صعوباته الراهنة، أن يطرح على نفسه أسئلة جديدة ويبحث لها عن حل، وأن يصوغ ، بناء على ذلك، قضايا ومناهج

من نوع جديد وذات دلالة وتفتح عالميين، فيتبع هذا الاندماج حوار جدلى وتبادل الاقتراحات والحلول؛ إذ ليس المقصود مجرد حدث "تاريخى" بل هو فعل نقدى إبداعى حقيقى ونوعى للتأمل النقدى فى كل مكان.

ويسير فى نفس الاتجاه التأثير الكبير والقسرى أحيانا لـ"**التوجه الأدبى الحديث**" الذى ينزع دائما أكثر إلى أن يصبح "قضية" للأفكار الأدبية وتأملا فيها وجدالا حولها، فليست المسألة الإقرار بالشرط النظرى للأدب أو حصره فى هذا الشرط فقط، بل قبول بشكل موضوعى كل النتائج الناجمة عن وضع لا يستطيع أحد إنكاره، أى أن الأدب الحديث يتميز بنزعة استبطانية قوية وذاتية التأمل وذاتية التحليل، فالكتَّاب الذين يصبحون غالبا باحثين فى أعمالهم الخاصة ومعلقين عليها، يقومون بتأملات منسقة أو متقطعة (لكنها ملتزمة دائما) حول اللغة والتواصل الأدبى وحدود التقنيات الأدبية وإمكاناتها. لقد امتلك الأدب - كما نعلم منذ مدة - وعيا جماليا مستترا أو ظاهرا، إلا أن تعقلنه (Intellectualisation) وروحه النظرية قد أخذا فى عصرنا مثل هذه الوفرة ويتطوران بإيقاع سريع وأصبحا أكثر إلحاحا ووضوحا، بحيث يستحيل إدراك الأدب وفهمه على الخصوص خارج برنامج جمالى يبلغ تنوعه أحجاما كبيرة، ويدانى التفتت، ولم يكن الأدب الكلاسيكى قد خضع سوى لبعض المفاهيم الرئيسية والمختزلة فى العمق إلى مفهوم واحد هو: "حقيقة" الكلاسيكية. وبالمقابل يعرف الأدب الحديث تنوعا كبيرا فى الاتجاهات والتيارات والبرامج والنظريات التى لا نستطيع تبسيطها وتوحيدها. من هنا تظهر ضرورة توجه نظرى رحابتُه بقدر إمكانه وذى أكبر قابلية للتأثر بمفاهيم الأدب الجمالية الكامنة أو الصريحة. إن هذا التحول التدريجى للأدب إلى تأمل واسع فى شرطه الخاص وتقنيته الخاصة قد أبرزه ليس فقط النقاد وحدهم بل أيضا الكتاب الذين يصبحون أكثر فأكثر "نقاداً" لأعمالهم الخاصة أولا، ثم للأدب عامة بنباهة "مهنية" فى الغالب، وترتبط هذه الظاهرة بالصحوة الحديثة وبالتراجع الضرورى إلى الوراء الذى يسمح للكاتب بإبداء رأيه حول مؤلفه على أحسن وجه، وهو موقف يصبح استفهاما و"تجربة" وتبريرات مستمرة ومقترنة بـ"مغامرة" شخصية

حقيقية، ذلك لأن المبدع المعاصر يستكشف نفسه وهو يعبر عن فكره، ويعبر عن فكره وهو يتفحص ذاته، ونلاحظ نفس الموقف ونفس النزوع الرئيسي لدى كل من ر.م. ريلكه ((R.M.Rilke وت. س إليوت (T.S Eliot) وبول فاليرى (P.Valery) وأندرى جيد (A.Gide)وج . ب. سارتر(J.P.Sarte) فضلا عن الطليعة **كلها**، التى ربما يظل البرنامج النظرى بالنسبة إليها علة وجودها الرئيسية؛ أى أن الأدب من حيث هو عمل عقلى يكشف عن إواليته الخاصة ويبرزها فى عصر يتميز بالانعكاسية والتوضيح وفضح الطرائق المستعملة. ونحن نعرف نظرية بول فاليرى التى ترى أنه ليس للأبيات الشعرية معنى آخر سوى اقتراح تأملات حول الشعر، وكان موريس بلانشو(M.Blanchot) يلاحظ أن الأدب قد قال كل شىء ولم يبق له سوى أن يقول ذاته ويتحدث عن نفسه ويحقق ذاته وهو لا يفكر سوى فى الطريقة التى "يكتب" بها.

لقد استخلصت النتائج الأخيرة، فى شكل مفارق نوعا ما من الصحوة الإبداعية والتحول الحتمى من الوسيلة إلى الهدف، ومن المشروع إلى غايته الخاصة، ومن البرنامج إلى عمل – برنامج . فما الفائدة فى إعداد النظريات الأدبية؟ تأتى أجوبة متقاربة من كل مكان؛ طبعا لتأليف كتاب ولبناء تناوبى ومتطابق مع الإبداع، ولاستبدال نص بتصديقه النظرى من خلال فعل الخطاب النظرى ذاته وبواسطته، وينبغى التشديد كذلك على الدور المهم الذى تقوم به الضرورات الدفاعية والتفسيرية التى لابد من أن يلجأ إليها الأدب الحديث المرغم على مواجهة النزعات والجدالات والإيضاحات، المجبرة أولا على إقناع ذاتها، ثم ترسيخ مواقفها بواسطة تحقيقات وبراهين متواصلة، من هنا ينشأ مصدر سيل من المقدمات (حيث يخضع الكُتاب غالبا لتجربة التفسير – الذاتى) ، وسيل من الحواشى والبيانات والبيانات المضادة و"دفاتر التمارين والدراسات" واليوميات الخاصة والرسائل المفتوحة والاعترافات والأحاديث الصحفية، وهى ظاهرة مميزة للعقلية الأدبية الحديثة، غير أن الدور الحاسم يرجع إلى سيرورة إعداد النظريات الأدبية باعتبارها أداة ومنهجا لمراقبة ذاتية ولإنجاز ذاتى مهم؛ إذ ليست "نوعية" الأفكار حول الشعر، بمعناها الخاص، هى المهمة، أو على الأقل ذات مغزى عميق،

وإنما نزوع الشعراء التأملى فى حد ذاته، فقد أصبح الإبداع وتعريفه مترابطين، ولن يكون هناك بعد الآن تمييز ظاهر ومحدد بين "العمل الأدبى" و"النظرية الأدبية" ويشمل هذا الحدث لزومات نقدية أساسية.

إن ظهور أعمال غير مصنفة وشبه - نظرية وشبه - شاعرية "لشعراء" مقترنين بـ"نقاد" يحول الأدب إلى "فعل نقدى" حقيقى، ومن المؤكد أن النقد يحتل الأدب وينضم بقوة إلى جوهره، ويعطيه معنى وبعدا جديدين، وهو تضخم كبير "يضاعف" مدى عمله، إذ إن الأثر الأدبى يستمر فى الكشف عن ذاته وإظهار دلالاته الخفية بواسطة القراءة والتأويل النقدى، وهى وظيفة دائمة وجوهرية لكل نقد أدبى، غير أن النقد - وهو يصبح بدوره "أدبا نقديا" - يرى نفسه فى ذات الوقت مضطرا إلى الانكباب، بنفس القدر، على موضوعه الخاص بتأمل عميق ودقيق، وإلى القيام من الداخل بمقاربة جوهره قصد تبرير ذاته وإثباتها. هكذا، يصبح النقد نقطة مركزية لالتقاء حقلين وتداخلهما، وملتقى نقاط حيث يتحول الأدب إلى نقد والنقد إلى أدب، بينما تتشابك اللغة الأولى (النص - الموضوع) مع اللغة الثانية (النقد - الذات) إلى حد الاختلاط ويصبحان متطابقين، وينتج عن ذلك تبادل دائم للإيحاءات والتداعيات والتفكيكات والتحليلات والتركيبات، التى يشكل العمل الأدبى والقراءة والتأمل النقدى داخلها كلا متحدا ووحدة لا تتفكك.

ترغم هذه السيرورة كلها النقد على بذل جهد أكبر ليتغير ثانية وعلى إجراء تعديل بنيوى على برنامجه ومنهجه، فبقدر ما يكون النقد مضطرا إلى أن يبقى "نقدا" لا غير (أو ينوى ذلك) - عاكسا مشتقه ("النقد - الأدب") ودارسه ومقومه تقويما موضوعيا - عليه أن يتحول بطبيعة الحال إلى نقد نظرى بشكل رئيسى، أى نقد "أفكار" و"برامج" و"بيانات" و"نماذج" نظرية و"شاعريات" ضمنية وصريحة إلخ. وإذا كان الأدب الحديث ينزع دائما أكثر إلى أن يتأكد كوعى "نقدى" (أدب "مبرمج" و"تجريبى" إلخ) يصبح نقد الأفكار الأدبية بالضرورة (بالنسبة للحظة الداخلية الراهنة للأدب) النشاط النقدى الملائم بصورة أفضل لهذا المشروع، وبالتالى الأكثر حضورا. إذن إننا، حقا وبالفعل،

إزاء الشكل النقدى الوحيد الملائم فى الواقع والمنسجم تماما (من حيث المبدأ) مع الميل النظرى والإشكالى للأدب الحديث. وهكذا، لا يصبح "نقد النقد" ممكنا فقط، بل ضرورياً كذلك بالمعنى الكامل للكلمة، أى نقد الوعى النقدى للأدب.

لم يكن قط باستطاعتنا القيام بـ "النقد" إلا بالاستناد إلى مفاهيم معينة فى منظور نظرى – جمالى ضمنى أو صريح، غير أن الأدب نفسه، فى عصرنا الحاضر، يوقع النقد فى هذا النظام النظرى، وما كان فى السابق لا يشكل سوى منظور خارجى للأدب، يمثل فى المرحلة الراهنة تحديدا وظيفيا منبثقًا من داخل الأدب، من هنا يأتى "الانفجار" النقدى الراهن (الذى قد نجد مقدماته فى وفرة تعليقات مناظرى القرن ١٨، وهى وفرة متنامية فى هذا العصر ومثيرة للبعض بشكل عميق)، إنه انفجار قد توقعه تماما كل من بودلير (Baudlaire) ومالارميه (Mallarmé) وبردون (Proudhon) وخاصة لوتريمون (Lautré mont) الذى كان يلاحظ بسخرية أن "الأحكام التى تصدر حول الشعر لها قيمة تفوق قيمة الشعر نفسه ، إنها بمثابة فلسفة للشعر، والفلسفة بهذا المعنى تشمل الشعر الذى لا يستطيع الاستغناء عنها بينما يمكن لها أن تستغنى عنه " (أشعار 1870,II). وتنم نظريات وايلد (Wilde)، خاصة فى كتابه **الناقد كفنان** (The Critic as Artist) عن حدس نادر وقوة توقع غير مألوفة، فيرى أن "أحدث أشكال الإبداع" هوالنقد! أى "الملكة النقدية" للإبداع، فالحديث عن الأدب أصعب بكثير من ممارسته، وخصوصا هذا التوقع: "إن المستقبل للنقد".

لقد كانت هذه العقود الأخيرة أهم مرحلة من مراحل تاريخ النقد. وما كان بالنسبة لوايلد أو آخرين مجرد مفارقة أو طوباوية المولع بالجمال، قد حققه تماما عصرنا هذا، فقد أصبح النقد الأدبى جنسا مستقلا ذا اتجاهات تضخمية (Hypertrophiques)) تكاد "تبتلع" الأدب بأكمله، وفرض أهدافه ومناهجه وأسلوبه النوعى تدريجيا، وأفلح أخيرا فى أن يُقرأ أولا لذاته، وربما لذاته لا غير، إنه يُقرأ كما يُقرأ "الشعر" أو الروايات لانسجام بنائه ودقة تحليله وزاوية إدراكه ووجهة نظره التى يدافع عنها، ومسار تحليله وملاءمته، باختصار يقرأ للذة الموجودة فيه،

وهذا تطور كبير أضاف إليه النمو الفكرى المهم لجمهور القراء حيوية كبيرة كذلك، وقد كشف عصرنا عن هذه الملذة الأدبية الجديدة وشبه - الأدبية فى الوقت نفسه ألا وهى: **النقد**، بالحرف البارز الذى يكون فى نطاقه **نقد الأفكار الأدبية** مظهرا أساسيا وجديدا وخصبا.

ولا يتعلق الأمر، كما قد أكد البعض ذلك فى ظروف معينة بـ"تحريف" الغريزة الإبداعية أو "تزييفها"، أو بـ"تعقيم" أدبى بواسطة المبالغة النقدية (Hypercriticisme)، أو حتى بـ"أزمة إبداع" بل العكس، حيث نشاهد تطورا عاديا جدا كان قد سبق أن فسره تين (Taine) من خلال نتائج النمو الفكرى، يقول: "إن خاصية الثقافة المتطورة أن تمحى الصور أكثر فأكثر لصالح الأفكار، وبالسعى المتواصل إلى التربية والحوار والتأمل والعلم تتغير الرؤية وتتحلل وتزول لتحل محلها الأفكار الواضحة والكلمات المرتبة بشكل أفضل. إن السير العادى للفكر، من الآن فصاعدا، هو الاستدلال الصرف". وتقتضى العودة إلى الصور مجهودا إضافيا لاستحضار تشكيلى تزداد صعوبته.

أخيرا، إذا كان النقد الأدبى يرتكز على أسس نظرية ضرورية وحتمية، وإذا كانت "الفكرة" توجه كل شكل من أشكال النقد الأدبى وتؤطره، فإن نقد الأفكار الأدبية يصبح شرطا أساسيا لوجود كل نقد "أدبى" ممكن، لأنه يضع إلزاميا معالم الحقل المفاهيمى للنقد الأدبى ويتحراه ويوضحه وينظمه ويحدد إطاره النظرى كما يطبعه بتوجه عميق، باختصار إنه يوطد جميع أشكال النقد وجميع المناهج والمفاهيم الجوهرية ويؤكدها ويشرحها وينوعها ويدعمها؛ إذ كيف نستطيع إصدار أحكام مركزة وواضحة جدا حول عمل أدبى، لنقل عملا "غنائيا" دون أن نكون على علم بالوضع النظرى للغنائية؟ فالأمر لا يتعلق طبعا بالتعريفات الجامدة والوثوقية والأصلية (Ne varietur) وإنما بالتجربة والمقاربة النظرية الملائمة للموضوع المحلل، إن غياب المفهوم أو رفضه يوقع التحليل النقدى فى التقريبية والتجزيئية والضعف، فينجرف مع التيار، لأن "انطباع" النقد الأدبى الحقيقى ممفهم دائما، وبقدر ما تسبق الفكرة الإحساس أو الانطباع فى مجال

النقد، يتموضع هذا الشكل النقدى – الذى ينطلق من الأفكار الأدبية وينطبق عليها – فى "طليعة" كل نقد بحكم طبيعته وهدفه بالذات.

إن هذا الموقف الجديد للنقد تجاه الأدب يطرح على حد سواء وبشكل صريح مسألة الروابط بين الأدب و "رصيده" النظرى – الجمالى والأيديولوجى، وهى إحدى المسلمات الجوهرية لنقد الأفكار الأدبية. فالعلاقات بينهما جد معقدة وتتراوح بين القبول والتحول مرورا بسلسلة كاملة من التساميات والتعديلات، وعلى كل حال لا يقوم الشعر الحديث على "العاطفة" الشعرية وحدها بل يقوم كذلك (وخاصة) على "فكرة" الشعر، منميا بذلك المقاصد الواعية والمقاصد / البرامج التى هى من الوضوح والإصرار بحيث يشكل كل إهمال إرادى لهذا المظهر أو التقليل من قيمته علامة الضلال النقدى، غير أن الإشكال الأساسى شىء آخر، وهو على الرغم من أن النقد الحديث كان لديه شعور مسبق بهذه الحالة، بل وعبر عنها أحيانا، لم يكتشف **بعد** ولم يبتكر ولم يضبط منهجا ملائما يسمح بإجراء أبحاث خصبة وعميقة حقا حول العلاقات بين "الأدب"، و"الأفكار"، "الأدبية" فى هذه الحالة . إن نقدا **للأفكار الأدبية** المنظر له صراحة، والمطبق تطبيقا منطقيا لم يوجد بعد، نقد مستقل بقانونه الخاص به (المختلف تماما عن نقد النصوص الأدبية) ، إلا أن هذا المشروع يوشك أن يتحقق، والدليل على ذلك الاهتمام المتزايد بالكتاب والشعراء الذين قد كانوا أيضا نقادا، والدراسات المتعددة حول "جمالية" الكتّاب و "شاعريتهم" والنظريات التى وضع خطوطها الأولى فى هذا الاتجاه، بعض المؤلفين، وموسوعات "الأفكار" المعدة لسلسلة من الكتاب الكلاسيكيين (مونتانى Montaigne) وخصوصا الكتاب المحدثين (سمون دى بوفوار S. de Beauvoir) وأندرى مالرو (A. Malraux) ومارسيل بروست (M. Proust) وذلك فى مجموعة وضعت لأجل ذلك، مثل **قاموس الأفكار فى الآداب الغربية** [(Dictionnaire des idées dans les litteratures Occidentales (the Hague - Paris Mouton)] وفى الواقع أن روادنا الحقيقيين فى هذا المجال هم مؤرخو الأفكار الأدبية من بينديتو كروتشه (B. Croce) ومينانذر بلايو (M. Pelayo) حتى

أرثور لوفـجـوى (A. O. Lovejoy) وروني ويليك (R. Wellek) وبمعنى أوسـع هـم مـؤرخـو الفكر الجمالى (مثل فلادسلاف تتاركيفيتش W. Tatarkiewics إلخ).

قد يتساءل البعض إلى أى مدى تبرر حالة الوعى الجمالى **الراهنة** للأدب الرومانى مثل هذا المسعى، ولو أن نقـد الأفكار الأدبية لا يكون أبدا مضطرا إلى أن يكتـفى من ذلك بثيمات رومانية لا غير، إن مجرد كتابة أكثر من مائة صفحة، فى مونوغرافيا مخصصة لماسـيدونسكى مثلا، عن أفـكاره الأدبية (تقوم على أساس توثيق لم يستغل بعد وغير منشور تماما) يدل (إن كان ذلك ضروريا) على لزوم مثل هذا التقصى الذى يجد أمامه حقلا واسعا من الأبحاث، إذ لم يكتب أحد بعد تاريخا نقديا تركيبيا للوعى الجمالى الرومانى، أى تاريخ التصـور الرومانى للأدب إلخ، مع أنه يمكن الإشارة إلى بحوث تجزيئية بعضـها جدير بالذكر ، أما بخصوص الجيل الأخير من الكتاب، منهم نقـاد وكتـاب مقـالات بارزون (أمثـال أ. باكونسـكى A.Baconski) وأوجـين باربو(E. Barbo) وستيـفان أوغسـتين دوينـاس (S. A .Doinas) وألكسندرو إيفاسيوك (A. Ivasiuc) وإيون نيغويتسكو (Ion Negoitescu) وفاسيل نكولسكو (V. Niculescu) ومرسيا هوريا سـيميـونيسكو (M. H. Simionescu) إلخ فـإن توجـهه الفكرى بالمعنى الحديث للكلمة جد واضح، وهذا بالضـبط ما يجعله، فى نظرنا، أكثـر أهمية، لأن عصـرنا قد تجـاوز مـرحلة الكاتب التـجريبى والعـفوى والعـقلى والبطريركى (Patriarcal) و"منعـزل الطباع" الذى يكتفى بـ "الكتـابة" فقط دون أن يمتلك وعيا جماليا فى "مكتوبه" و"كتابته"، فالمستقبل – عندنا كذلك – للكاتب المفكر والمثقف القادر على سبر أغوار الأدب بعمق، والذى يمتلك مـعرفة عميقة ورؤية متكاملة (تاريخية ونظرية)، وكذلك للكاتب الذى يكون مرتاحا فى مـجال الشـعر والرواية كما فى مـجال المقالة. ويوافق نـاقد الأفكار الأدبية الرومانى على هذا **النمط** من الكُتّاب، وجودهـم يحدد وجوده الخاص به ويوطده.

وتعـمل فى نفس الاتجـاه سلسلة كاملة من التوجـهات اللاأدبية (القوية جدا فى عصـرنا) التى تكتسى شكل إشباع وفضـح أو حتى رفض الخيال والروائية و"الأدب"، ذلك لأن التجارب القاسية لهذه العقود الأخيرة، خصوصا تجارب الحرب الكونية الثانية

وآثارها بكل عواقبها الاجتماعية والأخلاقية والوجودية، أدت إلى التقليل أكثر فأكثر من قيمة "الأدب" وزعزت الثقة فى مصداقيته، فترتبت عنها مقاومة نفسية وفكرية متزايدة تجاه مظاهره الاعتباطية و"الخيالية" والمختلقة غير الأصلية. إن السؤال التالى: لمَ هذه الكثرة من الروايات / عند بيار بينوا (P. Benois) وبول موران (P. Morand) الذى كانت تطرحه، في الأمس القريب، أغنية باريسية، ما زال صداها يتردد فى آذاننا كلازمة ساخرة وملْحة؟. من هنا يأتى مصدر تحولات تأملية منتظرة؛ فكلما كان تمثل الخيال الأدبى صعبا، والرواية الجديدة "موضوعية" وخاضعة لمواضيعها، تبدو مسألة الخيال مسألة شائكة وصعبة، وكلما تحول الشعر إلى "مشكل" لـ "الشاعرية" تنزع مسألة الشعر نحو احتلال مكان الصدارة، وتحل محل الشعر بمعناه الخاص، لماذا تكون الرواية، فى هذه الأحوال، أهم من نظرية الرواية؟ ولماذا يكون الشعر أكثر ضرورة ودلالة من التأمل فى الشعر؟ ولماذا لا تتفوق نظرية النص على النص ذاته؟ إن هذا التغير المفاجئ فى وجهة النظر والمستويات يصبح ملائما جدا لعرض الأفكار الأدبية، وملائما كذلك للنقاشات التى تدور حولها والتى قد نكتشف من ورائها "مأساة" الوعى الأدبى الراهن كلها، سعيا وراء إعادة تشكيله وإعادة ضبطه، وبالتالى تأسيس وضعه الجديد الذى غالبا ما يطرح للنقاش بحدة.

ينبغى أخيرا أن نضيف صلات هذا "النزوع" المزعوم وتوجهاته، والخيارات العفوية التى تصعب ترجمتها بمصطلحات موضوعية، لكنها جد قوية وحاسمة مصحوبة بارتياح داخلى عميق، وبما قد أسميته، فى موضع آخر فى الترتيب نفسه للأفكار: "اللذة"، أى "أن نقد الأفكار الأدبية" "يلذ" لنا أكثر من أى شىء نقدى آخر"، لكن ليست هذه "اللذة" شاذة ولا منعزلة ما دام نقد الأفكار الأدبية بدأ يستوعبه أنصار، وبهم مؤيدين ويستميلهم. فلهؤلاء نريد أولا أن نقدم "منهجا" أو نسق أفكار متماسكا – من بين أنساق أخرى ممكنة – كحد مرجعى أو للمواجهة، ونحن نبرر موقف المؤيدين لابد لنا أول الأمر من تبرير مسعانا.

يمكن أن نحدد بوضوح – كما نأمل ذلك على أقل تقدير – إلى أى حد يمكن أن تظهر الصيغة التى نقدمها **كشكل نقدى جديد** فى الواقع، فهى تنطوى فى الوقت نفسه على ميزة التكامل مع النقد التقليدى والتجاوز (لنشدد أنها ميزة هرمنوطيقية للغاية)، مثلما تتكامل مع أشكال "النقد الجديد" المكرسة سابقا والتى أصبحت بدورها كلاسيكية ومؤصلة، وتتجاوزها، لأن سيرورة النقد، فى الحقيقة، لا تنتهى أبدا ، وإذا تكاملت صيغ أخرى مع المنهج الذى نرغب فيه وتجاوزته فإن ذلك لا يفتأ يؤكد صحة آرائنا الخاصة، إذ يرفض الفكر النقدى كل ركود ووثوقية، وما يميزه هو صيرورته المتجددة وإصلاحه المطرد، فالهرمنوطيقا التى سنتبناها هى أساسا إبداعية ودويرية (Cucloidale) وجدلية وتاريخية.

إنها (هرمنوطيقا) تتحرك على درجات مختلفة من الإدماج والتركيب لنفس الفعل النقدى الذى تنميه وتطوره فى كل دورة من دورات "خطها الحلزونى" التصاعدية بواسطة حركة غير ثابتة متواصلة وتناوبية تمتد إلى حركة لولبية، ونلاحظ فى مرحلة أولى بخصوص الفكرة الأدبية نفس الموقف الذى يتبناه النقد الأدبى تجاه أى عمل أدبى. إننا نتوخى، فى العمق، نفس الأهداف التحليلية والتقييمية والإبداعية: اكتشاف البنيات وكشف المعانى والدلالات وإعادة تشكيل "نسق" داخلى وخفى، وتعريف مدونة النص الأصلية، وصياغة حكم تقييمى فيما يتعلق بها، والبرهنة على هذا الحكم وتبريره، كل ذلك يتم باستعمال منهج ملائم عقلانى وتصورى أكثر من منهج النقد الأدبى بمعناه الخاص، نظرا لاختلاف طبيعة الموضوع النوعى لهذا النقد اختلافا كاملا، ألا وهى الفكرة الأدبية باعتبارها وحدة نظرية "تتم قراءتها" من خلال صيرورتها التاريخية، ويتم تعريفها ودراستها من خلال انسجامها الذاتى وتطورها الخاص.

ولأن ناقد الأفكار الأدبية مندمج ومرتبط تماما بكل أبعاد الفكرة الأدبية التى يفحصها، ويضطلع بها بنفس القابلية وبنفس الحرية والوضوح الهرمنوطيقكى، عليه أن يكون ناقدا وفى ذات الوقت ظاهرتيا ومؤولا ومنظرا ومؤرخا للأفكار الأدبية، فى **ملتقى النقد وعلم الجمال والتاريخ الأدبى وتاريخ الأفكار الأدبية** داخل إطار عام لتاريخ

الأفكار الذى يتطلب فيمن يمارسه توفر قدرات متعددة ومنهجية؛ إذ يصبح "الانطباع" البسيط فى هذا المجال، أكثر من غيره، غير فعال على الإطلاق. باختصار، على ناقد الأفكار الأدبية أن يكون ناقدا "شموليا" يتصرف بواسطة هرمنوطيقا كلية وصاحب ذوق وأيديولوجيًا ومولعًا بالجمال ومؤرخا ماهرا فى القراءات الكلاسيكية والحديثة دون تحذلق ودون سطحية كذلك. إنه إجمالا الناقد "المكتمل" الذى آثر اختيار مجال مفضل والتخصص فيه، وهو مجال تقنى جدا حيث يستمتع فيه أيضا بملذة الرائد الكبرى. إن مثل هذا الناقد، المرتاح فى جميع الميادين، يعرف كيف يتوجه فى كل الحلقات النظرية والأدبية التى يتعامل معها، ليستخلص منها العناصر الأساسية ويضع تعريفها الأساسى، ثم يشرع فى نمذجتها التى تمثل جوهر منهجه الجديد، كما يتمكن تفكيره من أن يوفق بين وجهات النظر المتباينة أو حتى المتناقضة، لأنه واثق من أن كل فكرة أدبية تتضمن بحكم "ديمومتها" التاريخية رصيدا ضخما من الدلالات المستترة أو الواضحة التى يمكن إخضاعها لنظام "نموذج" شكلى بعينه.

تعتبر هذه المقاربة نقطة تقاطع واتصال مع أهم مظهر من مظاهر "النقد الجديد" وهو المنظور الدلائلى – الدلالى (Séméologique - Sémantique)، لأن مسلمة "النقد الجديد" هى التعددية الرمزية للنص، وفى هذه الحالة النص الأدبى، مسلمة يتبناها نقد الأفكار الأدبية ويتجاوزها بالطريقة نفسها التى يمتص بها برنامج النقد التقليدى ويتجاوزه، فبقدر ما تكون هذه العملية غير متوقعة لأول وهلة، لا يكون نقد الأفكار الأدبية – فى منطلقه وأعماق ذاته – انعاكسا فوريا أو مباشرا لـ "النقد الجديد"، كما لا يكون مطبوعا بتأثيره المباشر، إذ ليست الاتباعية (Suivisme) مظهرا من مظاهره، فقد تولد من ضروراته الخاصة (التى توسعنا فيها أعلاه) ولا يفتأ يقابل التوجهات والمناهج الراهنة (التى ينوى الاستفادة منها دون تعصب) ويجد نفسه مرتبطا بها بصلات عديدة.

وبما أن كل فكرة أدبية هى علاقة معقدة التركيب ووعاء لعدة دلالات، يسعى نقد الأفكار الأدبية، قبل كل شىء إلى استكشاف مختلف دلالات الأفكار الأدبية؛ إذ باعتبار

الفكرة الأدبية غنية جدا بلزومات نظرية، فإنها تفرض مثل هذا التحليل، نظرا لكثافتها الدلالية، ويجتاز تطورها الأفقى والعمودى سلسلة متوالية من الصلاحيات الصريحة القادرة على امتصاص كل العناصر القابلة للإدماج، لذلك قد لا يكون نقد الأفكار الأدبية بالضبط إلا "منفتحا" ولا يبقى إلا كذلك، لأن الكيفية التى تشكل بها، والمتعلقة بتقنية التركيب المتسلسل باستمرار والمنجز دون انقطاع، لا تخلو من المؤقت الدائم والقابل للإتقان دائما، ويعزز الناقد "**حقيقته**" الخاصة به ويؤسسها بواسطة أجزاء من الحقائق السابقة المكتشفة فى هذه الفكرة الأدبية أو تلك، كما أنه انطلاقا من الملاحظات الراهنة الموجودة على هامش المؤلفات الحديثة، يضبط جميع البراهين وينسقها لصالح هذه الحقيقة ذاتها التى "**يتبناها**" و"يشخصنها". إن أية فكرة لا يتم التسليم بصحتها قبليا، كما لا يتم استبعادها قبليا، ويبقى نقد الأفكار الأدبية على بعد واحد من هذين الاعتقادين، بعيدا عن أية شفرة إرشادية، فيحرص على إمكانية تحول وتمثل خصب على شكل انسجام "أيديولوجى" تركيبى، ولأن هذا المنهج مرن وقابل للتكيف وقابل للتعديل، فلا يسد الباب، ولا يمكن أن يفعل ذلك أمام أى منهج آخر أو أمام أى مكسب آخر أو أى عنصر آخر ثانوى تقريبا قد يبدو مفيدا . إنه المنهج الأقل جمودا والأكثر حرية واتساعا، إنه "منهج المناهج" بكل معنى الكلمة، وكان بول فاليرى يتحدث عن التعريفات التى تنطلق منذ نشأتها وتتطور طوال حياتها.

وبديهى أن تعريفات نقد الأفكار الأدبية قد لا تكتسى طابعا تعليميا أو شكليا أو مدرسيا، إنها إضافة إلى ذلك تقاوم بكل منهجها مثل هذا الطابع، كما أن ما من ناقد أدبى حقيقى يسعى كذلك إلى مثل هذه الأهداف البعيدة عن برنامجه تماما، وإنما يكتفى باقتراح سلسلة من الفرضيات المجردة لعدد معين من المظاهر النظرية – الأدبية باعتبارها كمونات دلالالية كليانية.

إن وضع حدود **فضاء آخر** داخل "النقد الجديد" يتم بالضبط بواسطة إعادة استبدال موضوع النقد ومناهجه؛ فبدل "**العمل الأدبى**" سيباشر نقد الأفكار الأدبية **الفكرة الأدبية** (وهى إمكانية سبق ذكرها) فى إطار منهج جديد ملائم لهذه

الانسـجـاميـة: **الفكرة = المؤلف = إبداعًا نقـديًا ثانيًـا**، ويبـقى المنطلق هو نفس الموقف ونفس العـلاقة النقـدية، والاختـلاف الوحـيد هو وبدلا من أن نـهتم **بذاتية العـمل الأدبى** نهتم **بذاتية المشكل الأدبى** وبخاصيته النظرية النوعية، ومن هنا ينصرف هذا النقد الجديد إلى موضوعه الجوهرى، وهو ، فى هذه الحالة، الفكرة الأدبية (المبدأ والبرنامج والموضـوع النظرى الأسـاسـى) وليس إلى مـوضـوعـه الشكلى أو العـرضـى (النص أو الكتاب أو المقطع الأيديولوجى – الأدبى) ذلك لأن الناقد الأدبى يواجه عادة حوالى مائة من الكتّـاب (عدد رمزى) الذين يتم بحث أعمـالهم و"**نقدها**" فى شكل أبواب ودراسات ومقـالات أدبيـة ومونوغـرافيـات وتأريخـات أدبية إلخ، أمـا ناقد الأفكار الأدبية فـيهـتم بحوالى مـائة من المشاكل المتـعلقة بالوعى النظرى للأدب، فيبحثـها و"ينقدهـا" متـبعـا الخبرة الهـرمنوطيقيـة الموضـوعة بالضبط لهذا الغرض، لأن بالنسبة لمثل هذا الناقد تعتبر الأفكار الأدبية، على الأقل، مشوقة وجذابة وذات دلالة مثل الأعمال الأدبية ذاتها، وقـد تخـضـع فى نهـاية المطاف لنفس المسـعى لقلب الأعـراف التى تنظم التـعـريفـات المقـبـولة. بالطبع هناك لذة النص، لكن هناك أيضـا لذة الفكرة، ويكمن جـوهر الفـعل النقدى تمامـا فى رفض التعريفات العرفية و"الاعتباطية" (غير المبررة) لـ"الدليل" (= النص) الأدبى (= كلية التـعريفـات والمميزات الأولية التى أصبـحت بفعل التكرار مـستنسخـات حقيقية وعبارات مـألوفة ومبتذلة إلخ)، وكذلك فى استبدالها بتعريفات أخرى: لا عرفية ولا اعتباطية **ومبررة** بواسطة سيرورة تمييز خاصة.

ويتصـرف نقد الأفكار الأدبية بالطريقة نفسـها، بمعنى أنه يخلصنا من الأعراف التى تتحكم فى التعريفات الأدبية التى سبق أن كانت مصادَقا عليها ومقبولة واعتباطية أى غير مبررة، واستبدالها بتعريفات جديدة مـبررة ومبرهن عليها وموثقة. إننا نقبل عرف مصطلح **العجائبى** (fantastique) غير أنه يتخذ من جهتنا مضمونا جديدا ومحددا وواضحا ومبررا بدقة يعزله عن أى عرف آخر بواسطة تفكيك الصيغ القديمة وتجميع عناصرها المكونة فى حلقة جديدة، كما يبنين جميع المعانى التقليدية بطريقة مختلفة، أمـا العرف الوحيد الذى يجد نقد الأفكار الأدبية نفسـه مضطرا إلى قبوله، هو عرف

المصطلحية أو بالأحرى عرف "الاسمية" وإلا سيكون مضطرا إلى ابتكار مصطلحية جديدة مختلفة كليا لكل مفهوم أو لكل فكرة أدبية، وهو أمر يكون عدم جدواه بقدر طوباويته تماما. إذن ما العلاقات التى تربط هذا النمط من النقد بالأنواع النقدية الأخرى؟ إنها بالتأكيد علاقات وجود وتعاون، إذ يعين نقد الأفكار الأدبية، داخل الفضاء النقدى الجديد ذاته، حدود تخصصه، فهو لا يستبعد أحدا ولا يزيحه، كما أنه لا يتدخل فى المجالات النقدية الأخرى، غير أنه قد يريد فى تراتبية مثالية، أن يكون حاضرا و"حديثا" و"آنيا" أكثر من أشكال النقد الأخرى. لكن هذا لا يعطيه أى امتياز خاص، بحيث أن لكل شكل نقدى الحق فى وجود مماثل وسط تقسيم حتمى للعمليات والضرورات النقدية بقدر ما يؤدى "وظيفته" المشروعة، لهذا لا يتطابق تخصيص انشغالات نقد الأفكار الأدبية عمليا مع أى نقد آخر ماض أو حاضر أو آت ولا يتعارض معه. ومع ذلك، إذا أمكن الحديث عن صراع تعصب محتمل، فلا يعزى هذا سوى إلى "إرهاب" معين يستسلم له "النقد الجديد" وبعض الدوائر الوثوقية، المؤيدة للصيغ البالية (الانطباعية، الوضعية، الأيديولوجية بحصر المعنى إلخ)، ولو أنها مازالت قابلة للتطبيق، صيغ غير قادرة على التكيف مع الظروف الجديدة للفكر والأدب الحديثين، وتحتضر داخل قوقعتها المتصلبة البالية، فتكتفى إحداها بتأكيد: إن العمل الأدبى "يعجبنى" أو "لا يعجبنى". نعم هذا جميل جدا لكن ماذا يهمنا فيما "يعجب (س) أو (ص) أو "لا يعجبه"، عندما لا يكون هذا الـ (س) أو (ص) شخصية لامعة ومهمة بكل "تفاعلاتها" بما فيها التفاعلات الأدبية؟ بينما تجمع صيغة أخرى معلومات مهمة جدا وتكدسها. حسنا لكن لأى هدف؟ وما جدوى هذا المسعى التوثيقى؟ ومهما كانت النتائج التى سبق أن حصل عليها بعض المؤلفين، يطمح نقد الأفكار الأدبية إلى أن يصبح منطلقا واقعيا وممرا لكل بناء نقدى مستقبلى، فكما ينبغى علينا تصفح تاريخ بعض القضايا بأكمله للوصول إلى بعض النتائج الصحيحة، ستكون كذلك كل محاولة جادة جديدة، لإعادة صياغة الأفكار الأدبية، مضطرة - بحكم منطق التقليد، والحقائق الموجودة والمنهج الذى نتبناه - إلى عبور نفس المسار الهرمنوطيقكى الذى ستصادف من خلاله حتما، بشكل أو بآخر، نفس النوع من الاهتمامات ونفس الصعوبات ونفس

المخاطر، نفس الخيبة أو نفس النجاح النسبى، ولا يقترح هذا النوع من النقد صيغا نهائية أو مواد ذات قانون وثوقى أو مخططات غير قابلة للاستعادة (التى لا تقل فى النقد الراهن)، وإنما يقدم مصطلحات المواجهة والمرجع لكل محاولة مستقبلية لاستكشاف حقل الأفكار الأدبية العالمى.

إن طموح الناقد "الجديد" هو أن يصبح بذلك شريكا جدليا، يحث على مجابهات ونقاشات حول الأفكار الأدبية، ويقدم إطارا مهما وصالحا لمجموع كل هذه المناقشات والمجادلات، إنه لا يبحث عن حل وحيد للفرادة، بل يكتفى فقط بتحديد الشروط الموضوعية والنظرية والبنيوية لكل فرادة محتملة، فكما نتابع نحن بالذات أبحاثنا بتفتح على كل التوثيقات والإضافات والتنقيحات الضرورية، لابد كذلك لتقنية كل نقد للأفكار الأدبية الأخرى من أن تتبع حتما نفس المنهج الدائرى، وتتطابق النتائج المحصل عليها فى المرحلة الراهنة مع طور معين من تاريخ النقد الرومانى أو الأجنبى، لكن بفضل الاندماج التدريجى لنقد الأفكار الأدبية فى دائرة هرمنوطيقية إبداعية، سترصد طبعا نتائج المرحلة المقبلة سلسلة من المكتسبات والنتائج الراهنة بأكملها وتتجاوزها. وفى هذا المعنى تبدو كل نظرية أدبية قابلة للاستمرار ومتجاوزة فى آن واحد: "قابلة للاستمرار" بالإثبات المتوالى للمفاهيم الشخصية ، و"متجاوزة" بظهور مفاهيم جديدة تفوق كل النظريات السابقة غير القابلة للاستعادة وتضعها جانبا.

الفصل الثانى

الفكرة الأدبية

بعد أن قدمنا مكونات نقد الأفكار الأدبية وحافزه الأساسى علينا الآن تحديد **موضوعه النوعى** بكل وضوح لازم، ألا وهو **الفكرة الأدبية** التى تعتبر، كما قلنا، تسمية إجمالية وعرفية لكلية التأمل النظرى والأيديولوجى للأدب أو فى الأدب، المتجلية فى جميع أشكاله (الصريحة أو الخفية). وتتموضع تعيينات الفكرة الأدبية بين حدين يتراوحان بين البساطة والوضوح والتعقيد والملازمة المبهمة، وطبقا لمنهجنا - الذى ننظر له ونسعى جاهدين فى الوقت نفسه إلى تطبيقه فى هذه "المحاولة" - يتطور تعريف الفكرة الأدبية ويتبلور تدريجيا انطلاقا من كل العناصر السابقة القابلة للاستعادة. وحسب هذا التصور، ليست الفكرة الأدبية وحدها هى التى تتشكل بالتدريج داخل تقليدها و"موروثها" النظرى الخاصين بها، بل كذلك نقد الأفكار الأدبية كله. إذن سيكون لبنائها من حيث المنطلق كلية عناصر "التخطيطية والتشكيلية" و"النمذجة" الموجودة، ولو فى حالتها الجنينية، فى التعريفات السابقة والتقليدية والجوهرية **للفكرة**، إذ تتطابق العلاقة بين **الفكرة والفكرة الأدبية**، فى العمق، مع العلاقة الموجودة بين الجنس القريب والاختلاف النوعى.

إن أعم تعيين لـ"**الفكرة**" تعيين "عقلى" كما ينبغى، فى معنى المفهوم والمعرفة والفكرة التمثيلية والتأمل والحكم والرأى والتصور و"موضوع الفكر أو وظيفته". إنه تعيين يلغى بشكل جذرى التوجهات المعيارية كى لا يحتفظ سوى بالمظاهر الوصفية،

مما ينتج عنه استبعاد جميع المعانى الميتافيزيقية والمثالية والأفلاطونية للفكرة المطلقة idée ("نموذج مثالى"، "نمط أولى "نمط أصلى" متعالٍ، "مثالى"، فكرة الجميل "المطلقة" إلخ)، وبالمقابل يبقى الطابع البديهى للعالمية والتعميم لا جدال فيه (وهنا يعتبر الدخول فى تاريخ الفلسفة عديم الجدوى فى هذه الحالة)، تماما مثل الجوهر الاستكشافى والمكون و"الموضعى" والمتواتر لمفهوم "النموذج". ويمكن إدراكه منذ عصر النهضة فى تعريفات من نوع: مفاهيم مسبقة (notiones anticipate) أو شكل مثالى (Formu-la Idearum)، وربما يدرك أيضا بطريقة أوضح (حتى لو بقى المعنى الجوهرى "تمثيلية" المبدع و"تصوره" و"رؤيته الداخلية") على شكل: **تصميم داخلى عموما** (disegno interno in generale)، **وأفكار خيالية مصطنعة منتجة** (concetti artificia-li producttivi)، **وفكرة خيالية داخلية** (Concetto interno) يمكن إذن أن نكتشف ضمنا منذ الآن "فكرة" "التصميم" و"المخطط" و"الحد" الواضح كاستهلال لإمكانية تشكيل الفكرة الأدبية وتنميطها وتثييمها (thématisation) وهى عمليات أساسية بالنسبة لمنهجنا.

إن دلالات مصاحبة أخرى لا تقل انتشارا وتدعيما تسمح بتطوير هذه المقدمات وتوسيعها، أى أن "الفكرة" بمعنى أوسع تعنى كذلك "المبدأ المركزى لنسق فلسفى" (= الفكرة الديكارتية). من هنا يأتى مصدر قدرتها على تنظيم "مجموعات" عقلانية وتوحيدها وتنسيقها وتجميعها، وعلى إنجاز مجموع أيديولوجى أو من الآراء، بيد أن الفكرة تتضمن فى الوقت نفسه تركيبا من العناصر العقلانية و"اللاعقلانية"، يتعلق بترابط "الأحاسيس" و"الانفعالات" و"الاعتقادات" التى لا تنتج تعدد المعنى الحتمى فحسب، بل أيضا تداخلات وكذلك التباسات على جانب من الخطورة أحيانا. ويمكن أن تصبح الفكرة، على هذا المستوى، وعاء واسعا لمختلف ارتسامات الحياة العقلية والعاطفية الموحدة داخل مفهوم – إطار، قادر على القيام بهذا التجميع أو التركيب.

إن إعادة تعريف الوجود التاريخى للفكرة وكذلك علاقاتها "الفعلية"، تجد أحسن

منطلقاتها فى بعض ملاحظات المنطق الهيجلى؛ حيث تبدو الأطروحات عن انصهار المفهوم والواقع، وعن الفكرة المطابقة لنفسها، وعن الفكرة التى تمتزج بسيرورة تسلسلها بالذات، وعن الفكرة وهى تعد واقعها الخاص الذى قد لا يكون سوى ملائم ومناسب لها (وإلا سيصبح "اعتباطيا") أطروحات غنية بلزومات كثيرة، وأهم أطروحة هى بالتأكيد الاعتراف بكون الفكرة ملازمة للتاريخ، وكونها تتماهى بالتالى مع اتجاه نموها الخاص باعتباره شكل وجودها التاريخى، وهى واقع "تاريخى" يتأكد دوما فى / وبالتاريخ. ومن الواضح أنه إذا تم استبدال "الفكرة" بـ "نموذجها" (فى معنى سنوضحه فيما بعد) فإن ذلك "النموذج" لن يتجسد ويتوضح إلا بالطريقة نفسها، طوال تاريخه الخاص باعتباره تطورا زمنيا، وسيرورة يمتزج بها، وانطلاقا من هذه المبادئ بالضبط، تقبل الجدلية الماركسية كذلك وحدة المفهوم والواقع، والانتقال من الخاص إلى العام، واستحالة المفاهيم المجردة إلى موضوعية مباشرة، بما فى ذلك تعريف الفكرة باعتباره سيرورة تاريخية - جدلية. من ثم فإن التطبيق (الفحص الدائم لنصوص ذات طابع نظرى ولها أبعاد ودلالات مختلفة) يمثل فى نفس الوقت معيار صحة "الفكرة" ونمط وجودها التاريخى، وإمكانية وضع تعريف "منطقى" لها "تنظمه قوانين معينة". وتعتبر كل هذه المسلمات مصدر نظرية "النموذج"، ومصدر تعريف الفكرة الأدبية أول الأمر بصفتها، موضوع النمذجة.

وتمتزج الفكرة الأدبية، فى صورتها البسيطة والضيقة والمحددة بالمعرفة أو المفهوم الأدبى، وهذه تمثيلية مجردة وعامة لها مضمون جمالى - أدبى بالمعنى النظرى المحض الذى يستبعد كل **إعداء** بالـ"أفكار" الميتافزيقية والرمزية والنفسية (وبالأحرى كل ما يتطابق مع ذلك)، حتى ولو أن تلك التمثيلات يمكن اختزالها - تجريدا أو تعميما - إلى معارف أو مفاهيم بسيطة. ويقدم لنا فهرس أى قاموس للمصطلحات الأدبية، وأى بحث أو محاولة فى نظرية الأدب مثل هذه اللائحة لكلمات/ أفكار، ومثل هذا المعجم لأفكار مختزلة إلى أبسط شكلها المفهومى مثل "**الحالية**" و"**اللا أدب**"

و"**الأصالة**" و"**الطليعة**" إلخ، كما فى مؤلفنا "**قاموس الأفكار الأدبية** ج 1973,I (Dictionar de idei literare) أو فى قواميس مشتقات الكلمة وقواميس "الإطار المفاهيمى" (Conceptual framework) إلخ.

تشكل المفاهيم الأدبية، فى أعلى مرحلة العرض المقالى، موضوع تأمل أو تفكيرا أدبيا منظما، ويتعلق الأمر بمجموع المصطلحات الخاصة بالسجل الدلالى للعمليات العقلية من نوع: **مبدأ، تعريف، برنامج، مشروع، مسألة، تصور، نظرية، مذهب**، ولا سيما **نسق أدبى** وهو مفهوم أساسى، لأنه لا يحدد شكل الفكرة الأدبية(المتطورة جدا) فقط، بل يحدد كذلك "بنية" كل فكرة أدبية ممكنة، ومن الملاحظ أن الفكرة الأدبية تحتل حيزا واسعا أكثر من المفهوم: إنها باختصار، "نسق نظرى" يمكن نمذجته وقوامه مبدأ أدبى معين.

إذن تظهر الفكرة الأدبية بمظهر "نسق" مركب من "نواة" هى بمثابة معناه الرئيسى و"برنامجه" (أى "النمط الأصلى" للفكرة، وهو مفهوم سنفصل القول فيه فيما بعد) ومركب كذلك من كثافة وطاقة دلاليتين قصويين، ومن تجميع معانٍ متقاربة أو مشتقة أو مشتركة أو ثانوية، مرنة على الدوام وفى نمو متواصل، ويقتضى طابع الفكرة "النسقى"، بالضرورة، التنظيم والملاءمة الداخلية، واستبعاد العناصر "الاعتباطية" فى إطار بنية تخضع، مبدئيا، للتخطيط والتجميع و"البناء" وبالتالى لـ "النمذجة". وتأخذ الفكرة الأدبية، فى الواقع، مجراها (أو على الأقل يمكن إدراكها بشكل واضح وملائم) طبقا لـ"منطق" خاص وملازم، من خلال انسجام عناصرها المكونة وترابطها الكليين، فتصبح تلك العناصر مصنفة فى مجموعة تضم جميع العناصر الجديدة القابلة للتمثل وتخضعها، وتتغير تدريجيا بقدر ما تدمج تلك العناصر.

إذن سيكون لبنية الفكرة الأدبية – لنردد، نحن أيضا، ذلك الانفصال – بعد مزدوج، **تزامنى** (تخضع سيرورتها لمنطق داخلى ولا يحدث تسلسلها إلا فى اتجاه واحد "**محدد**" ومدرج فى المسلمات) **وتعاقبى** (كلية الرواسب والمكتسبات والإضافات

والفروق التى تنضاف فى غضون ذلك، والتى تثرى الفكرة الأدبية وتنسقها باستمرار). من هنا يأتى مصدر اللبس والغموض الأصلى لكل فكرة أدبية بصفتها "بنية" ذات نزوع مزدوج: تخطيطية وعالمية ثم فوق تاريخية وتاريخية فى نفس الوقت، وبالتالى خاضعة لتكييف معين وضمنيا لنمو غير متواصل، لا يكون ممكنا إلا داخل نسق معين قادر على تأسيسها وتنظيمها.

وتمتلك الفكرة الأدبية، بحكم طابعها النسقى، كل خاصيات التركيب البنيوى، وتبرز قانونا ذا "بنية" حقيقية، أى مجموعا منظما ومتماسكا يوجهه مبدأ موحد، عناصره متوافقة وظيفيا، وهذه هى السمات الجوهرية لكل "عمل" أو "إبداع" (فصل 3.V)، فما النتائج التى يمكننا استخلاصها من ذلك؟ إن **الأفكار والأفكار الأدبية** أعمال، أى "تأليفات" و"إبداعات" أصيلة تتطابق جوهريا مع العمل الأدبى، وفكرة الشكل معبرة تماما مثل شكل الفكرة، ونظرية الإبداع تعادل تماما الإبداع ذاته، والابتكار النقدى – الجمالى على هامش عمل ما ليس أقل "إبداعية" من العمل المنقود، أما فى حالة العكس، فمن المستحيل قبول إمكانية "إبداع" نقدى وجمالى إلخ مساوٍ نوعيا للعمل المنقود، حسب مبدأ **عمل أدبى ممزوج بأعمال أدبية أخرى** (artifex additus artifici) أو "إبداع داخل إبداع" أو "عمل فنى تكون مادته عملا فنيا آخر" إلخ. ومع هذا الاختلاف تحصل الانسجامية على مستوى البرنامج والإوالية البنيوية وليس على مستوى التقنية أو الوسائل المستعملة، وتظل الفكرة الأدبية فى كل حالة شكلا روحيا مستقلا عن النشاط التطبيقى للإبداع الأدبى، وقد تكون العلاقة علاقة تقارب أو تباعد، وعلاقة هيمنة أو تبعية وعلاقة نقص أو استعلاء، لكن قد لا تكون، فى أى حال من الأحوال، علاقة تطابق، ومع ذلك لنشر إلى أنه أحيانا، بل فى الغالب ، يبدو الوعى الجمالى أسما من الإنجاز الأدبى، وهذه حالة – من بين حالات أخرى – كل "الطليعيات" المهمة والمبدعة من الناحية النظرية (بيانات وبرامج ومجادلات) أكثر من الناحية الأدبية المحض، وهذا مثال على ذلك، فإذا فحصنا وعى الشاعر الرومانى ألكسندر ماسيدونسكى (A. Macedonski) وبرنامجه الجماليين فى كليتهما، فإنهما

يتجاوزان غالبا إنجازه الأدبى بمعناه الخاص، وذلك فيما يتعلق بسمو أفكاره ومقاصده الجمالية، وهناك أيضا الحديث أحيانا وفى نفس الوقت عن "شعر الأفكار" (أى ميث الرؤية المبدعة الملهمة والجامحة والتنبؤية مثلا).

إن تصور الفكرة الأدبية باعتباره "شكلا" نظريا يديم دلالة معانٍ أخرى قديمة للفكرة التى قد لا تستطيع تفادى هذا المفهوم بسبب نفس الأسباب البنيوية الخفية، ويطورها، بمعنى أن كل نظام مادى أو روحى يقتضى "شكلا" معينا ويتجسد فيه فى نهاية المطاف (التشكل، الشكل Conteur، الصيغة النوعية إلخ)، يستتبع الشكل الداخلى الفكرة. شيسرون، فن الخطابة 10 -Has rerum for mas appe) lat idea) الفكرة هى الشكل الداخلى الذى يكونه الذهن (بتشيكوPacheco) (idea es la forma interior que forma el entendemiento)، التصور الداخلى -in) nere form vorstellung) الشكل الباطنى (forma plas matrice) إلخ. ويكمن تميز شكل الفكرة الأدبية فى مظهره المفهومى – المنطقى، من هنا يأتى مصدر إمكانية تشكيل مقولى. إذ فى الحقيقة أن الفكرة الأدبية تتحول **بطبيعة الحال** إلى مقولة معينة بحكم طابعها **التعميمى والدائم** على درجات من التجريد، وتدمج فى نمطية هى نوع خاص جدا من العالمية (Universalia) دليلها النصى الدائم لا جدال فيه. هكذا تنزع حركة الأدب النظرية إلى الاقتصار على عدد محدد وثابت من "**المفاهيم الرئيسية**"، أى المبادئ الجوهرية للتفكير الأدبى، والمفاهيم المركزية للأنساق والنظريات و"الفنون الشعرية" فى كل زمان ومكان.

لا يمكن إذن أن تكون سلسلة من الحقائق الجمالية الجوهرية والضرورية لا "كلاسيكية" ولا "حديثة" ذلك لأن أفكارا من نوع: إبداع وذوق وجميل إلخ، هى فى الواقع "أزلية" ولا "زمانية" (وسنرى فيما بعد فحوى ذلك). فهيكل فكرة "كلاسيكى" يبقى ثابتا لأنه مركب من سلسلة من الخاصيات الثابتة، أى أنه قديم ومهم وجوهرى وقيم ودائم ومشهور ومثالى وموضوع دراسة إلخ، وهذا ما يحدد، انطلاقا من درجة معينة من التجريد، عامل التكرار الذى تزداد أهميته، وعامل الانسجام والثبات، وأخيرا عامل

"الدائرية" وفى أعلى مستويات الفكرة يفترض الفكر الأدبى مسبقا، بفضل إواليته الداخلية، تحقيبية تدور على شكل حلقة (إذا تحدثنا مجازيا)، وترسم "منحنى مغلقا" و"دائرة" وتصادف أو تعثر حتما على سلسلة من المواقف "الموضعية" و"العبارات المبتذلة". من هنا، يأتى نزوع الأفكار نحو التعميم و"**التنميط**"، ومن هنا كذلك يأتى ميلها المقولى ونزوعها نحو الاندماج فى "صنف" محدد تحديدا جيدا.

وهناك تمييز بين مقولتين جوهريتين على أعلى مستوى التصنيف العام للأفكار الأدبية: (١) تأملات أدبية متضمنة فى أعمال أدبية، (٢) تأملات أدبية عن أعمال أدبية، موضوع بعضها هو المضمون الصريح أو الضمنى المنتمى لدائرة الأفكار الأدبية فى الأعمال الأدبية (بل لكل جنس آخر أيضا)، وموضوع بعضها الآخر هو التأمل النظرى فى الأعمال الأدبية، فى أشكال نسقية أو منظمة أو غير مترابطة، غير أنها مقصودة دائما - أى شكل من أشكال برنامج نقدى - نظرى، كما أن بعض تلك التأملات يكون "أفكارا فى الأدب" وبعضها الآخر "أفكارا عن الأدب"، مع إمكانية - مؤكدة فى كل مكان - لتداخل معين: أعمال أدبية بأفكار طبيعية أو معبر عنها بشكل واضح حول الأدب، وأعمال نظرية بأفكار طبيعية أو صريحة حول الأدب. فالوضع المعقد، والشهير نوعا ما كذلك، الذى تتميز به هذه المقولة الأولى من التأمل يستدعى بعض التوضيحات.

إن الأفكار الأدبية، فى وجودها الكامن، التى تمثل مسبقا وعيا جماليا معينا غير مصرح به ومجرد من تشكيلات صريحة أو منسقة، تتطابق فى العمق مع ما يسمى أحيانا فى تاريخ الأفكار بـ "أفكار فى حالة انحلال" و"أفكار مفسوخة". إذ تمتلك عدة أعمال أو عدة مجموعات من الأعمال الأدبية مركز ثقل وتقارب، وفكرة نووية خفية يكشف عنها نقد الأفكار الأدبية بواسطة حفريات لا مناص منها للوعى الأدبى، تنقب طبقاته بشكل يزداد عمقا، أما فى حالات أخرى فإننا لا نواجه سوى أفكار عرضية أو إضافية غير قابلة للاندماج فى رؤية موحدة، إلا أنها مهمة ضمنيا وقد تتهيأ لتطورات لاحقة وتظل فى حالة بدائية، من هنا لابد من استعادتها و"تجديدها"؛ ذلك لأن

التأويلات الوثوقية لكتاب "**فن الشعر**" لأرسطو لا تفتأ تردد سلسلة من المسلمات والكمونات الفعلية للنص، وتعيد تنظيمها بروح عنيدة و"اتباعية". وهناك في الوقت نفسه أفكار صريحة، غير أنها مبهمة كما هو الحال بالنسبة لمختلف أشكال "الذوق" الأدبى، والمسلمات النظرية للإبداع و"الشاعرية" أو "الوعى الجمالى" الملازم لهما، بالمعنى الذى تشير إليه عبارة مدام دى ستال (Madame de stael) :"يصنع المرء الشعر دائما بموهبته" أو بالمعنى الذى تدل عليه لفظة "البراعة الفنية" (kunstwollen) المزعومة فى مرحلتها الحدسية والكامنة، كما تشهد على ذلك الصراعات التى تبرز بين "شاعرية" شاعر ما و"شعره"، والتناقض الذى نلاحظه أحيانا بين "المشروع" (الجمالى) للعمل الأدبى وإنجازه (الشكلى). (وهذه ظاهرة واضحة على كل حال فى الأدب الرومانى أيضا من خلال الأعمال الأدبية لإيمنسكو(Eminescu) المنشورة بعد وفاته). وكان ميكيل آنج(Michel - Ange) يمارس نوعا كلاسيكيا مثاليا، ومع ذلك لم يطلق عليه أبدا اسم "كلاسيكى". وحتى دون استعمال مصطلح محدد معارض ("رومانسى" فى هذه الحالة) كان للقرن ١٨ ميل إلى رفض المفاهيم النقدية والشعرية الكلاسيكية الجديدة (néo -classiques)، متمسكا بسلسلة كاملة من الحجج السالبة المتضامنة، فكيف يمكن فهم الفن التقليدى والبدائى (الرمزى والميثى) وتأويله، دون فهم موضوعه الرمزى والميثى والنمطى الأصلى وتعريفه وفك رموزه؟ إن مماهاة هذه الأفكار الأدبية الداخلية والمنتشرة – بل النشيطة والمتكتلة – تكون بالضرورة جزءا من برنامج نقد الأفكار الأدبية ذاته، وهذا دليل إضافى كى يكرس هذا البرنامج نفسه للأفكار المتضمنة فى "ثيمات" و"حوافز" الأعمال الأدبية التى يمكن إعادتها إلى تجريدات فى حقل النظريات الأدبية المفهومى والمعجمى، وذلك على مستوى أوسع كذلك.

هناك أخيرا، صنف من الأفكار الأدبية أشمل من الأصناف الأخرى، له قيمة "**تمثيلية**" و"**نمطية**" تعادل قيمة عمل أدبى أو نوع من الأعمال الأدبية أو تيار أو حقبة أدبية أو روح عصر (Zeitgeist) أو بنية اجتماعية، إنها **الأفكار/الرموز** أو **الأفكار/الأنماط** التى تمتلك وظيفة استقطابية ومثيرة وفعالة (**أفكار قوية وأفكار عليا**

من نوع: **طليعة، رومانسية** إلخ) كما تمتلك أيضا وظيفة تفسيرية (**أفكار رئيسية**) وتوضيحية ذات ذهنية أدبية نوعية أو عادية (**أفكار – رموز** من نوع: **أصالة، تفرد جيدى** [نسبة إلى أندرى جيد] **بوفارية، دونكشوطية** إلخ) . ويمثل ميل الأفكار الأدبية النمطى هذا المسلمة الجوهرية لـ "نمذجتها" النسقية، مهما كان الصنف الذى تنتمى إليه.

وتقدم سلسلة كاملة من العناصر، المنتمية إلى دائرة علاقات فكر/ لغة، التفسير الأساسى لطابع الأفكار الأدبية المقولى:

١- تمتلك إوالية الفكر واللغة بنية مقولية ذاتية، ذلك لأننا لا نصادف فى بداية سيرورة الفكر سوى المفاهيم العامة جدا والمجردة، أما اللغة فإنها تستبعد الخصوصيات الفردية، وتعبر أولا عن المقولات والمفاهيم غير المركبة وغير القابلة للاختزال، التى لا تتوافق مع شكل مواضيع التجربة الواقعية إلا فيما بعد، ينتج عن ذلك ميل نحو الاستقرار والثبات والتواتر المقولى، وميل نحو تكتل "اشتقاقى" للكلمات ("مشتقات" المفاهيم).

٢- إن كل مصطلحية – وفى هذه الحالة المصطلحية الأدبية – تنم عن قدرة كبيرة على التوحيد، من الاختلاف إلى الائتلاف وإلى المبادئ والقوانين والمقاطع والارتباطات المستقرة والتجريدات والتعميمات القادرة على انتقاء "عالم" بكامله، أى "عالم" نظرى – أدبى تختلف أساليبه وفوارقه الدلالية اختلافا كبيرا، وعلى حصره فى كيان نظرى – شفهى واحد، والنزوع الجوهرى هو دوما نزوع "جدرى" إنه يميل دائما إلى الرجوع إلى "المنابع" وإلى الانتساب إلى "أصوله" أساسا وباستمرار، أى الانتساب إلى "مشتقه" النظرى – اللسانى النوعى.

٣- إن كل تعميم لمظهر خاص من مظاهر الفكرة الأدبية، فى أحد أشكاله التجزيئية والتاريخية، يصبح بشكل آلى خاصية أساسية للفكرة الأدبية المحددة فى كليتها كنسق وبنية، وتضفى هذه البنية صفة معينة على كلية السمات الخاصة القابلة

للتعريف أثناء تحليلها طوال المسار التاريخى للفكرة الأدبية، وتنسقها وتعممها، ثم تنتقل تلك الصفة الجوهرية إلى مرادفات الكلمة / التعريف، وإلى كل مراحلها وكل مستوياتها الدلالية.

٤ - تبدو دائرة الأفكار الأدبية، دوما وحتما، أوسع من دائرة المفاهيم التى تؤلفها أو التى تعرفها، وذلك لأن الفكرة الأدبية تسبق وتشكل مقدما المفهوم الخاص بطور من أطوارها السابقة الممكنة أى طورها الجنينى أو التجزيئى أو الكامن (من حيث هو كمون كامل). وهكذا يظهر العديد من العناصر الأساسية (إن لم تكن كلها فى بعض الأحيان) المؤلفة لمفهوم مبلور ومحدد تماما فى حقبة تاريخية محددة (**الباروك والكلاسيكية، والأصالة والواقعية والرومانسية إلخ**) ، وتتوضح وتنتشر وتتم مناقشتها، وتكون محل جدل غالبا قبل التلفظ شفهيا (Experssis Verbis) بالمفهوم المقصود الذى تظل "نسبته" مشكوكا فيها دائما، فمن يستطيع الادعاء بأنه أول من اكتشف أو استعمل مصطلح **الباروك** أو **التصنع** مثلا؟ فلا يرتبط أبدا وجود فكرة أدبية وتاريخها ومصيرها، بشكل أساسى ومحدد بوجود الوسم الشفهى الذى يدل عليها أو عدم وجوده.

وتطرح هذه الحقيقة مشكل **الاسمية**، مثلما تطرح كذلك مشكل الشكلية المصطلحية، وهما موقفان نرفضهما فى نفس الإطار؛ إذ ليس تعريف الفكرة الأدبية، فى نظرنا، مجرد **خداع لفظى** (Flatus voices)، ولا يمكن أن يكون كذلك فى أى حال من الأحوال كما يزعم البعض، لأن الأفكار الأدبية ليست فى تشكيلها مجرد أسماء (Nomina) أو علامات اعتباطية - عرفية أو اتفاقية لحقائق أدبية أو معادلات نظرية مستقلة وغير متماسكة لـ "وسم" الشفهى الذى يعينها، أو غير موافقة لهذا "الوسم" الذى "يسميها" ويكرسها بعرضها للتداول، لقد كان من اللازم فى حقبة معينة، ترجمة كلمة إغريقية (قواعد اللغة "Grammatica") لكى تظهر إلى الوجود كلمة "أدب" (Litterature) غير أن الحقيقة "الأدبية" كانت موجودة طبعا قبل ظهور هذا الترسيم اللسانى بكثير. هكذا يبدو لنا أنه من العبث الادعاء بأن ظواهر وأفكارا طليعية

لم توجد قبل ظهور مفهوم الطليعة (خاصة) قبل رسوخه فى القرن ١٩، وأن أفكارا وظواهر واقعية محددة ومدركة كما هى، لم تظهر قبل الاستعمال النصى الأول لمفهوم الواقعية (فى نهاية القرن ١٨). إن هذه الظواهر متصلة بكل نتائج التسمية، أى اللغة النقدية التى تنميها والمعاجم التى تستقبلها والأكاديمية أو هيئة التدريس التى "ترسِّمها" إلخ ، ومن الواضح أنه ليس المفهوم هو الذى يخلق الفكرة الأدبية بل الفكرة الأدبية هى التى تستقر فيه، ويقتصر هو على تحديد لحظة واحدة من لحظات سيرورة النضج النظرى الأدبى الكبيرة وتوضيحها وتدعيمها، فتدخل فى كل مفهوم أيديولوجية أدبية معينة "وجمالية" معينة، وإلا سوف نكون ملزمين بأن نقر (وهذا غير معقول) أن أول واضع لمصطلح أدبى قد ابتكر من عدم (Ex nihilo) الحقيقة الجمالية - الأدبية كلها التى يتضمنها ويحددها ذلك المصطلح، ولو أن تلك الحقيقة قد أكدتها وحددتها مرادفات معينة بطريقة جزئية أو ناقصة أو تلميحية قبل ذلك بمئات السنين، كما يحدث فى أغلب الأحيان، لذا يكفى أن يوضع تاريخ جيد للأفكار الأدبية كى تنهار كل المفارقات من هذا النوع كما ينهار صرح من ورق، لا سيما وأنه حتى **بعد** ظهور **المفهوم** ورغم استقراره وقبوله المعجمى والاسمى، فإن مضمونه لا يفتأ يتغير، وهى ظاهرة تعتبر جزءا من التجربة المألوفة، هكذا تظهر تحت وسم **الواقعية** تحديدات وفروق ومعانٍ جديدة واضحة أو مبهمة بقدر ما كانت عليه قبل ظهور مفهوم **الواقعية** بمعناه التقليدى، وتبنِّيه على مستوى أوسع، ولا يضع هذا المفهوم أبدا حدا لسيرته المستقبلية، وبالأحرى لسيرة الفكرة التى تطابقه مادام حقا يعبر دائما عن شىء آخر (حتى وهو لا يضيف إلى ذلك إلا فرقا بسيطا) ولو أنه - من الوجهة الشكلية / المعجمية - يتظاهر بأهم استقرار ممكن ويوحى به.

ينبغى كذلك استبعاد، على الأقل فى المجال الذى يهمنا، ميل بعض اللسانيين الذين لا يعترفون ولا يدرسون سوى **الكلمات**، بدعوى أن "الأفكار" (بل مصطلح فكرة) تكون غير ملائمة (Misnomers) وبدون دلالة وبلاغية وخالية من كل مضمون تماما، ففى رأيهم أن المتكلم لا يستعمل أفكارا بل كلمات - أصوات فقط باعتبارها الحقائق

اللسانية الوحيدة الموضوعية والمشروعة، أى أن مصطلح **فكرة** لن يكون مع ذلك سوى مرادف تقليدى ومبهم لمصطلح "**شكل لفظى**" (Speech form) ، وحتى لو أمكن قبول تشكيلية الكلام القصوى والتوسيم الرمزى أو وجود أفكار رياضية – جبرية – هندسية فى هذا التصميم المعجمى، فإن الفكرة الأدبية – بحكم طابعها الخاص فى البنية الشفهية المعقدة – لا تستبعد نسق إيحاءات الكلمات – حاملة – الأفكار، بل بالعكس تتضمنه بأكمله. ومع ذلك فمن المستحيل، من الوجهة النفسية والجدلية، فصل الفكرة عن الكلمة. وكان فريدريك شليغل (Fr. Schlegel) يقول من قبل إن كل "لفظة" هى روح متبلورة وموضحة (Fixirter Geist). من هنا فإن عزل الفكرة عن الكلمة، **والمدلول** عن **الدال**، **والكلام** عن وجوهره "المادى" يعنى نفى إمكانية تلاقى وتركيب الفكرة والكلمة "الصحيحة" أو "الشىء" الذى ينشأ ويصبح كلمة بفعل تلفظه الشفهى ذاته. فإذا كانت الأفكار، حقا، **أعمالا أدبية**، فإنها ضمنيا **أعمال أدبية شفهية**، إنها إذن "أعمال" تتركب من كلمات وتركبها كلمات، بوظيفتها الثلاثية: التمثيلية والدلالية والإيحائية، وتعترف النظرية، التى ترى أن الفكرة "صورة مستهلكة" وبلغت "مرحلة تجريدية"، ضمنيا بأن للأفكار أصلا شفهيا هى كذلك، ولأن الفكرة – الكلمة أثر من آثار الصورة (الإنتاج، الإبداع، "العمل" الفكرى) فإنها تعود – وعلى مستوى عال – إلى حالتها القديمة، المحولة والمبررة على صعيد التجريد غير المحتمل، وترفض الفكرة المدركة من حيث هى "استعارة قاعدية" (Basic metaphor) نفس التصور (لا سيما وأن هذا التعريف لا يزال رائجا). وتقع الفكرة الأدبية فى بعض الظروف على صيغة تفرض نفسها فى صورة نقدية حقيقية (كما قال بول فاليرى: الشعر = صناعة غريبة)، وفى هذه الحالة يجتاز نقد الأفكار الأدبية من جديد، فى الاتجاه المعاكس ، المسار الذى سلكته الأفكار، أى انطلاقا من الفكرة (الصورة المستهلكة) إلى الصورة الحية والأصلية.

إن رفض الاسمية لا يستبعد إطلاقا اسمية الفكرة الأدبية وتخصيص "اسم" لها أو "وسم" شفهى يتخذ شكل تعريف مصطلحى، كما أن نظامها "الموضوعى" (المقبول كما هو) و"الاعتباطى" (بمعنى غير المعلل) فى آن واحد، ليس من شأنه أن يمنع إثبات

صحة الأفكار الأدبية، ودراستها دراسة نسقية بصفتها حقائق منظمة ومبنينة، لها وجودها الخاص بها، ونزوع أساسى نحو "النمذجة"، لأن تكوّن المفاهيم الأدبية الحيادى المشخصن يبقى انشغالا خارجا عن تعريف الحقيقة الباطنية والبنيوية للفكرة الأدبية، وهذه مسلمة جوهرية لنقد الأفكار الأدبية، وسواء كانت الفكرة الأدبية عرفية أو غير عرفية، اعتباطية أو غير اعتباطية، فإنها موجودة أولا، وتشكل حقيقة لها **وضع نوعى** ينبغى الكشف عنه وتحديده تحديدا ملائما قدر الإمكان.

إن العملية ليست بالأمر الهين، وذلك لسبب آخر هو أن الفكرة الأدبية تمثل مستودعا واسعا، أو وعاء لدلالات تحدث تعدد المعانى على نطاق واسع بواسطة قدرتها الدائمة على التشكل من جديد والتنوع والنمو . إنها نتيجة لتوسع وانتقال دلاليين متواصلين؛ لذلك فإن اللحظة "التكونية" ليست قطعية أبدا؛ بمعنى أن تغيرات المسار التاريخى تتجاوز كثيرا وباستمرار هذه المرحلة. ينبغى كذلك إضافة أن إعادة التنظيم فى إطار "النموذج" تقتضى دائما تحولا دلاليا جديدا وعميقا، ويبدو أن حركة مناسبة تناسبا عكسيا تشرف على كل هذه السيرورة، فكلما مالت الفكرة الأدبية إلى أن تؤسس نفسها وتتشكل كوحدة، مال محتوى دلالاتها المتنامى إلى الإخلال بتلك الوحدة، أما تعدد معنى الفكرة الأدبية الصريحة أو الخفية فينتج عن ظواهر معينة:

١- لا تنشأ الأفكار الأدبية (ككل الأفكار) أبدا على انفراد إلا تجريديا، وقد تدمج فقط فى شبكات مترابطة وفى حقول لسانية "معينة"، ويلاحظ أنه حول نواة دلالية متقلبة نوعا ما وملتبسة وغير ثابتة وقابلة للتفكك، يتجمع حقل ترابطى واسع وغير مستقر، وتكاثر طفيلى تقريبا يغير معناها الأولى حتما ويشوهه، وتسهم الترادفات والجناسات المضمرة أو الواقعية والصلات وتداعيات الأفكار (Science /conscience , Connaissance/ co -naissance)

وسلسلة الوجود الكبرى إلخ (the great chain of being) فى تزايد الكثافة الدلالية للمصطلحات الأدبية، كما تسهم ضمنيا فى تعتيمها وغموضها الدائم.

٢- تحدث تداعيات الأفكار **تداخلات** فى المعانى وكتلات وتشابكات وتراكبات كاملة أو جزئية، وهى دوائر دلالية تحاول أن تتقاطع فى نقاط مختلفة، بواسطة ترابطات وأنساق من العلاقات قابلة لتوسيع مضمون مفهوم أدبى ما، وتعقيده فى نفس الوقت، وبقدر ما ترتبط الفكرة الأدبية بسلسلة أخرى من الأفكار الأدبية بكاملها وتتوحد معها، يصبح تمدد دلالى معين حتميا، لأن تراكب العلامات يسبب، بشكل آلى، تداخل الدلالات. من هنا تتوحد فكرة **الرومانسية**، فى الزمان والمكان، مع فكرة **العبقرية والفرادة** والإلهام إلخ، ونلاحظ فى كل نقطة تقاطع جديدة توسع الدلالات وانحرافها وانتقالها من خلال **انعداءات** الدلالات الجديدة وتلاحقاتها، ومن خلال تعديلات تصيب الدلالات القديمة التى تكتسب فروقا جديدة بواسطة التحام دلالات جديدة وقديمة مجتمعة فى تركيبات أخرى.

٣ - هكذا يصبح مضمون الأفكار الأدبية ناقصا بالتحديد، وخاضعا لتغيرات وتحولات وتطورات وتنقلات متواصلة، وهى ملاحظة لا تخلو - حقا - من ابتذال، ويمكن تسجيل فى نفس المجال عدة تحويلات ضمن دوائر متنافرة، وأحيانا بعيدة جدا عن المنطلق. إن نتائج عدم استقرار الأفكار الأدبية وتغيرها و"أرخنتها" لخطيرة، كما سنرى فيما بعد، وذلك لسبب بسيط هو أن **الفكرة الأدبية تمتزج بدلالاتها التاريخية الخاصة بها**، وقراءتها وفك رموزها يشكلان موضوع نقد الأفكار الأدبية ذاته، بحيث عليه أن "يفسر" إوالية ظاهرة عدم الاستقرار "التاريخى" هذه ويصفها، وكذلك التحول الدلالى المتضمن فى/ وبتعاقب نصوص الأفكار، يقول زومطور (Zumthor) : "إن آثار تعدد المعانى تبدو أحيانا عابرة، غير أنها من القوة بحيث تتعادل، على المستوى التزامنى، مع جناسات معينة".

٤ - تحدث كل التحولات الدلالية البارزة فى **نقاط حاسمة** من المسارات التاريخية للأفكار الأدبية ، **وهى** المراحل الفاصلة لكل سيرورة تكثف متعدد المعانى "حينما يتغير معنى مفهوم ما، آنئذ يمتلك أكثر من معنى"، وتتناسب هذه الخاصية تناسبا طرديا مع

عـامل التـغـيـر والتـوسـع الدلالى. من هنا تـأتى ضـرورة الكشف عن كل تلك النقـاط الحاسمة للتمفصل وتحديدها تحديدا دقيقا.

٥ – إن العلة الأصلية لتـعـدد مـعـانى الأفكار الأدبيـة، حـسب الظروف، **مـألوفـة وقصدية وسياقية، أو مألوفة – قصدية – سياقية** بواسطة تداخل لا إرادى؛ فـالمعانى الرائجة أو الغـامـضـة أو الشـخـصـية عـمـومـا، ومقـاصـد مـرسل الأفكار الأدبية وبرامـجه (مشاريع فكرية، برامج نظرية)، والسياقات التى يتم التعبير فيها عن هذه الأفكار، تبدو محددة مهما كانت الظروف. ونقصد بـ"السياق" كلية التحديدات ذات الطابع "التاريخى" (**الرؤية للعـالم** Weltanschauung بلزومـاتهـا ذات الطابع الأيديولوجى والاجـتـمـاعى والفـردى وغيـره) التى تتشكل فـيـهـا الأفكار الأدبيـة، وتخـضـع لسـيرورة ضـرورية من الارتباط والتوافق والانكسار والتقييم النوعى والتأويل و"إنتاج المعانى" إلخ. هكذا يكون عمـر الأفكار الموضـوعى – التاريخى سياقيا بشكل أسـاسـى ومـحـدد. إن أهـمـية السـايق "التاريخـى" الذى يحدد حياة الأفكار وموتها، حـاسـمة إلى هذا الحد بحيث يتطلب هذا المظهر فى العمق تحليلا نوعيا (الفصل VII).

٦ – ينبـغى عـدم الاعتقـاد أن الأفكـار الأدبيـة تبقى دائمـا مـجـرد خطاطات نظرية لا مـعنى لها وتجـريدية ليـس إلا، فتعدد المعـانى هـو أيضـا نتـيـجة "للهـالة" العـاطفـية التى تحـيط بهـا، ونتيـجة لبـعض الإيحـاءات الخـفـية ذات الطابع العـاطفى والانفعـالى والشعورى، إذ تمتلك كل فكرة "شحنة عـاطفية" و"إثارة ميتافيزيقية" و"تكثيفات شعورية" معينة إلخ.

٧ – إن واقـعـية الفن المحسوسـة التى "لا توصـف" تتـحـدى بالأحـرى التـحـديدات المفهومية الصـارمة، فتدخل الصـورة والمفهوم فى صـراع يبدو عقيمـا، لأن الحل النهائى يكمن فى اختـيار مـعين، وفى آخر المطاف نكون ملزمين على أن نخـتـار بين "يقينيـات" خيـاليـة – عـاطفيـة، ويقينيـات "عقلية – مـفـهـوميـة. (مـجلة (Aut - aut)، وينتج عن ذلك ظاهرة عدم تلاؤم دائمة، وعدم التحـام أسـاسـى وكامل بالموضـوع. فقد تسـاءل باسكال (pascal) لماذا يوجد "جمال شعرى" فقط ولا يوجد جمال "هندسـى" أو "طبى"؟ غير أن

"موضوع" الشعر مجهول، بخلاف الهندسة والطب، فهو يجهل أين تكمن "حجته" وما هو "النموذج" الطبيعى للشعر، ولعدم توفر مثل هذه "المعرفة"، وبعد استنفاد جميع الوسائل، "قد تم ابتكار بعض المصطلحات الغريبة... وسميت هذه الرطانة بالجمال الشعرى"، وهى حالة نمطية نصادفها طوال تاريخ الأفكار الأدبية، كما أن تعريف "الذوق"- المرتبط بالتقلب والغموض (كما يرى بورك E. Burke) - يصطدم بصعوبات مماثلة، بمعنى أن "الذوق والنقد والعبقرية كلمات تستعمل عادة وقد لا ترتبط بأية فكرة واضحة"؛ لذا "من الضرورى توضيح دلالاتها بشىء من الدقة" (هيو بلير H. Blair). إننا نقدم عن قصد شواهد بالأحرى نادرة مثل: الواقعية والمثالية، وهما مصطلحان أسىء شرحهما وأصبحا غير مفهومين تقريبا حتى بالنسبة للفنانين أنفسهم". (برودون J. P. Proudhon).

وبالأحرى قد نقول: إنهما غير مفهومين خاصة بالنسبة للفنانين الذين لا يعبرون عن أفكارهم إلا بصيغ حدسية ذات دلالة شخصية بحصر المعنى.

٨ - وبسبب هذا العدد الكبير من الإيحاءات العاطفية والحدسية والمجازية، يصبح محتوى المفهوم دائما، فى مجال الأفكار الأدبية، أكثر تعقيدا وغنى من تعريفه الشكلى، فالفكرة الأدبية " تقول" أكثر مما تستطيع إيصاله لنا شفهيا، لأن رسالتها تقريبية بالتحديد سواء بالكمون والغزارة أو الإطناب، وهذا ارتباك حقيقى متزايد، لأن كل محاولة استكشاف أو شرح أو توضيح تستخدم لغة نقدية معينة تولد بنفسها إيحاءات ومقاربات أخرى فى سلسلة لا نهائية تتضخم شيئا فشيئا، وفى سيل حقيقى من المعانى التصاعدية مراقبتها تزداد صعوبة.

٩ - تؤدى غزارة المعانى حتما إلى الصراع فيما بينها ومناقضة بعضها البعض، حيث تنسب غالبا إلى نفس الكلمة معانٍ متضاربة أو متناقضة كليا، وليس تعدد المعانى المتعارضة الذى تتميز به المفاهيم والنصوص هو كذلك اكتشافا حديثا (أفلاطون **كراتيلوس**، 437 أ) بل هناك مذهب بأكمله كرسته التقاليد القديمة حول وجود المعانى الحرفية والرمزية والباطنية والصوفية فى نفس النص المقدس الواحد، وهو

مذهب أخذه فيما بعد، كليا أو جزئيا، تفسير النصوص الدنيوية. وتتضمن كل فكرة أدبية معنى "مألوفا" وآخر "تقنيا" كما تتضمن أبعادا تاريخية وأخرى جمالية، وتداخلات يستحيل توحيد قاسمها المشترك. **فالكلاسيكية** على اعتبار أنها مذهب أدبى، **والكلاسيكية** على أنها ظاهرة تاريخية – أدبية تشكلان حقيقتين ليستا مختلفتين تماما فحسب، بل أحيانا متناقضتين كليا، وإذا كانت **المحاكاة** تعنى "النسخ" و"الإبداع" فى نفس الوقت، فإن **الإبداع** يقتضى بدوره **فعل** الإبداع وكذلك حصيلة ذلك الإبداع أى **العمل** المنتج إلخ.

١٠– يحدث التناقض التباسا كبيرا فى المعانى، ويخلق مجموعة كاملة من التراكبات والحقول المتشابكة، ومجموعة من الترادفات المشروعة والمفرطة تقريبا من الصعب توضيح كل فروقاتها وكل لزوماتها الخفية أو الصريحة، إنها إذن حلقة مفرغة، وقد نشأ نقد الأفكار الأدبية من ضرورة مقاومة هذه الوضعية المؤلمة: أى أنه نشأ من إحساس بالحيرة والفوضى والفتنة المفهومية، لأن البلبلة السائدة فى المصطلحية كبيرة إلى حد الإفراط، والالتباسات محيرة أكثر من اللازم، لكن ينبغى، من جهة أخرى، أن نقر لأصدقائنا القدماء بصواب قولهم: "الموهبة والذوق والتفكير والعقل السليم أشياء مختلفة وليست متعارضة (لابروير La Bruyere) ، لكن أين "تبدأ" وأين "تنتهى" فكرة **الذوق** وكل الأفكار الأخرى؟ فتعيين حدود الأفكار الأدبية بشكل أدق، وتعريفها وتخليصها قدر الإمكان من الالتباس، تلك هى بالضبط غاية نقدنا (المثلى).

١١– يولد التباس المعانى **الإسراف** فى المعنى، وهى ظاهرة تأخذ أبعادا كبيرة، وإذا كان "من الإسراف" الجزم بأن كل الكلمات لها دلالة محددة وظاهرة، كما يرى جون لوك (John Locke III, X, 22) ، فهناك إسراف آخر أكبر، وهو قبول اللبس وتقويته، لذا "ينبغى عدم تجاوز الحدود لتجنُّب فرض الأسماء بإعطاء نفس الاسم لشيئين مختلفين" (باسكال)، كما ينبغى (فى نظر فولتير Voltair) ألا تؤخذ المصطلحات المجازية بمعناها الحقيقى، ولابد كذلك من تلافى استخدام المعجم النقدى بشكل "مفكك ومبهم أكثر من اللازم" (كما لاحظ هيوبلير)، أو إعطاء عدة دلالات لمفهوم واحد فيدخل بذلك فى غمار أزمة تضخم، وبالتالى أزمة إبهام، وهذه حالة فكرة الروح فى القرن ١٨ (دى بوس Du Bos) وفكرة الباروك فى عصرنا إلخ.

إن نتيجة إسراف الدلالات هذا تكتسى أشكالا مختلفة انطلاقا من أبسطها التى يحددها عموما مصطلح الغموض ومرادفاته (وهذه الظاهرة لا ترد فى نمطية وليام إمبسون W. Empson) وصولا إلى أخطرها: أى التباس المصطلحات.

ومن بين المصطلحات الأكثر شيوعا، مثل الرومانسية، هناك مصطلحات لها معانٍ كثيرة جدا (أحصى منها أحيانا أكثر من ٢٥ معنى)، مما يحدث "إزعاجا دلاليا" حقيقيا. وتحت تأثير نظريات حديثة حول مشروعية القراءات "الرمزية" و"اللسانية الواصفة" و"غير الدقيقة" إلخ، نلاحظ غالبا، فى مجال الأفكار الأدبية، فيضا حقيقيا متعدد الدلالة ومجانيا واعتباطيا تماما ومتواترا إلى حد كبير فى النقد الأدبى والفنى الحديث، الذى كثيرا ما يعلق اهتمامه المفرط على الخاصية الرمزية للكلمات والنصوص والنصوص الفرعية والسياقات على حساب المضامين الدلالية المباشرة. هكذا يصبح تاريخ الأفكار تاريخ التباس الأفكار، وتاريخ التأويلات الخاطئة لها، وعلما - مستعارا لـ "التفسيرات المعكوسة"، باختصار يصبح فوضى دلالية . إن الإسراف فى المعنى يلغى نفسه ويستحيل إلى فراغ، و إلى غياب المعنى، وذلك لأن الحصول على معان كثيرة يعنى، فى الواقع، عدم الحصول على أى واحد منها، إذن على نقد الأفكار الأدبية أن يواجه باستمرار خصمين على جانب من الأهمية: أحادية المعانى وتعددية المعانى. وليست المساواة بين الوحدة والحشو، وبين التبسيطية والتكدس الدلالى من أبسط العمليات، بما أن هذه المسألة قد ظلت موضع اهتمام منذ قرون عديدة.

١٢- لا تزال واقعية العمل الأدبى الفردية وغير القابلة للاختزال تضخِّم أكثر ظاهرة تعدد المعانى هذه التى تنزع إلى الذوبان فى أحادية المعنى بواسطة نسق يعادل فى الواقع تدميرا - ذاتيا، وإذا لم تكن هناك سوى الأعمال الفردية ذات طاقة إدراكية فردية بالمعنى الحصرى، فأى مشروعية وأى قيمة يمكن أن تأخذهما كذلك المقولات والأفكار الأدبية العامة؟ إن هذا التشكك الذى لا تؤثر فيه التعميمات ورؤية الأدب المقولية والنظرية يصدر إما عن إدراك جد متقد وحاد تتوفر عليه شخصية العمل الأدبى الفريدة، وهى حقيقة محسوسة لا يمكن إدماجها فى أية "فصيلة" وهذه حالة

كثير من الأنواع النقدية الأدبية الأصولية والحذرة من التصنيفات والتعريفات النمطية أو حتى المتعارضة معها تعارضا واضحا)، وإما يصدر عن مجرد قصور تجريبى ذى جوهر وضعى (وهى الحالة المتواترة جدا) ومنهك تماما ومشلول أمام كل "التنظيرات" والتأملات والتعميمات ذات دقة تشغل البال ...

١٣- تسبب وفرة الدلالات وتناقضها والتباسها وإسرافها إضعاف الأفكار الأدبية حتما ، لأن المفاهيم، وهى تتكرر، تضعف وينتهى بها الأمر إلى فقدان دلالاتها وقيمتها تماما، وكلما كان انتشارها قويا (شأن **الطليعة والحديث** إلخ) أصبح عدم ضبطها كبيرا. وقد يمكن أيضا عرض "قانون" يكون بموجبه التواتر الأدبى متناسبا تناسبا عكسيا مع الوضوح الأدبى، وحتى لو كانت المخاتلة غير إدراية وبريئة فإنها تأخذ غالبا أبعادا قصوى، إنها عادية عمليا، خاصة فى مجال المناقشات الأدبية، حيث يكون المشاركون واثقين من "معرفة" ما هو الأدب ويتصرفون كأنهم قد اهتدوا تماما إلى مضمون هذا المفهوم، فى حين أن ما يميزهم بالضبط هو فراغ هذا المفهوم أو غموضه، بحيث لا يتم فى أغلب الأحيان إيصال إلا أشكال جوفاء وإشارات شفهية وعرفية ذات تجريد خارجى فقط ولا جوهر لها، ويكون التكرار، بالمعنى الحصرى، آليا وطقوسيا يتميز بفراغ حقيقى، فمفهوم **الشعر** يستعمل منذ مئات السنين كأنه واضح ويفهمه الجميع بنفس الشكل ، فى حين أن الأمر، فى الواقع ، مختلف كل الاختلاف؛ إذ ليس هذا المفهوم واضحا على الإطلاق، فقليل من الناس لديهم تصور واضح عنه، وأقلية قليلة جدا تتبنى خاصة حوله نفس التصور.

١٤- لحسن الحظ، ليست عملة الأفكار الأدبية مزيفة أو غير مصقولة فحسب، وإنما يفسدها التداول، غير أنه فى الوقت نفسه يثيرها أيضا فى حالات متعددة، وبذلك تَرِدُ دلالات وفروق جديدة تنافس وتخلف المفاهيم القديمة والمشبوهة وضيقة الأفق أكثر من اللازم والمتجاوزة ؛ فيفنى بعضه وينقرض فى حين تقتحم أخرى المجال بعنف شديد، وبهذه الطريقة يتأكد تطور اللغة النقدية وحيويتها تأكيدا كليا، وليس إسناد معانٍ جديدة لمفاهيم قديمة عيبا على الإطلاق، بل بالعكس، إن فرصة الإثراء والمرونة

الدلالية هذه هى التى تحدد بالضبط حيوية الأفكار القصوى وتوضحها، لأن إعادة تأويل المفاهيم وإعادة صياغتها الدائمتين، وتبنى معانٍ جديدة فى إطار سيرورة متفتحة باستمرار تشكل جوهر الطبيعة الإبداعية العميقة لنقد وتاريخ الأفكار الأدبية. هكذا بطريقة دائرية ، تتحول النقائض والشوائب إلى قيم بارزة: مرونة الأفكار الأدبية وتطورها المتصل.

لا حاجة إلى تقديم أمثلة أخرى دقيقة ومنفصلة عن مثل هذه التحولات الدلالية لفرط ما كانت الملاحظات المذكورة أعلاه واضحة وعامة. إن فكرة **الطبيعة** على اعتبار أنها معيار جمالى تبدو تارة **محافظة - معيارية** (فى المعنى "الكلاسيكى" التقليدى)، وتارة أخرى **حديثة - ليبرالية** (فى المعنى "الرومانسى") ويأخذ "انحطاط الطبيعة" الكلاسيكى أول الأمر، فى القرن العشرين معنى حديثا ووضعيا ومتناقضا كليا، وتصبح الرومانسية "كلاسيكية" فى حين أن كل فن فى مرحلته التأكيدية المجددة، يبدو بشكل أو بآخر "رومانسيا". وتمر فكرة **المحاكاة** أيضا بسلسلة من التحولات التاريخية بكاملها، وتعرف معان عنيدة ومؤصلة ، ثم تتحرر إلى معنى إبداعى وعفوى و"أصلى" إن مفهوم **المجاز الطريف** (Conceit, concetto) الشائع والمقبول بالإجماع فى عصر الباروك لم يعد يستعمله منظرو الشعر الحديث والطليعة حتى عندما يعبرون عن **نفس الفكرة** : أى المقارنة المدهشة أو التداعى الاستعارى الشاذ، ويكون مفهوم "العجائبى" (Fantastique) تبعا للظروف والعصور والأنساق الجمالية، تارة نوعا مذموما وتارة أخرى خاصية الفن القصوى إلخ، وتتحقق نفس الظاهرة فى حالة نقل المصطلحات، الفلسفية أو النفسية (اللاعقلانية، التداعى، الوجودية، "مجرى الشعور"، التحليل النفسى، المونولوج [الحوار] الداخلى، الذاكرة اللاإرادية، الآلية النفسية المحضة إلخ) إلى معجم (Vocabulaire) النقد الأدبى وعلم الجمال الأدبى.

إذن يتعلق حافز نقد الأفكار الأدبية الموضوعى بجوهر، حتى لا نقول بصدمة هذه "الأزمة" الدلالية الناجمة عن غموض الأفكار الأدبية وتقلباتها القصوى، وهو قصور مؤثر شبيه بوسواس حقيقى.

إن ما يدهش ويزعج كذلك، بالضبط هو أن المفاهيم الأدبية الأكثر انتشارا تبدو أقل وضوحا، وأن المفاهيم الجوهرية تكون وتظل عرفية وتقريبية أكثر، فتنزلق التعريفات من بين أصابعنا، ويتحدانا الغموض والمعانى المسرفة بعجرفة، وتمارس علينا المستنسخات والإبهامات والالتباسات "إرهابا" حقيقيا مرات متعددة، وتبقى فى نفس الوقت الكثافة الدلالية للأفكار الأدبية الأساسية والثانوية حقيقة مهمة وحتمية، وتعدد معانى المفاهيم ظاهرة موضوعية بالمعنى الحصرى، والالتباس الدلالى (Amphi boiogie) شيئا لا مفر منه فى الغالب، ومع ذلك يشعر تفكيرنا فى خضم فوضى الأفكار الأدبية الواضحة تقريبيا (أو المبهمة) تلك، بالحاجة القصوى إلى إجراء توضيح كل المعانى الغامضة أو الخاطئة أو الشاردة، و"تنقيحها" وجردها وانتقائها وترتيبها، وكذلك إجراء تقويم نقدى للسجل الدلالى للمفاهيم الأدبية بكامله فتأتى إذن ضرورة صحة فكرية محمودة لتنسجم مع مطلب العملية النقدية التى تنفذها. من هنا يأتى مصدر سجل نقد الأفكار الأدبية المزدوج، و"**مفتاحيه**" اللذين ينبغى فك رموزهما وقراءتهما بترابط وثيق.

علينا توا أن نلفت الانتباه إلى كون "أزمة" المصطلحية الأدبية هذه - الجلية أكثر ما يمكن - ليست بتاتا وضعا أو قصورا نمطيا يتميز به عصرنا، بل الصعوبات التى نواجهها هى ذاتها التى شغلت بال أسلافنا. فالأمر يتعلق بمشكل تقليدى نتج عن علاقة **فكر / لغة** الجوهرية، وقد لا يكون هناك فكر صحيح بدون مفاهيم واضحة وثابتة، كما أنه لا يسع أى نظام أو تواصل أو تقدم أن يوجد دون وجود فرع معرفى دلالى، لهذا السبب كان كونفوشيوس (Confucius) يجيب أحد تلامذته الذى يسأله عن "أول شىء يجب القيام به" فيما يتعلق بالحكم، بقوله: "الشىء الأساسى هو جعل التعيينات صحيحة" (أو تصحيح التسميات)، وهى نظرية (Tcheng ming) المشهورة، "للتعيينات الصحيحة" قيمتها ليست منطقية فحسب، بل أخلاقية واجتماعية أيضا، لأن النظام العالمى المثالى متوقف كليا على تصحيح اللغة، ذلك لأننا نجد بين السوفسطائيين اليونان بروديكوس (Prodicos) الذى يعطى، على ما يبدو، أهمية

خاصة لصحة الكلمات والتمييز الدقيق بين المرادفات: "لكى نبدأ ينبغى – لما قاله بروديكوس – الاطلاع على كل ما يتعلق بمعنى المصطلحات الأصلى"(أفلاطون، إيتيديم ٢٧٧ س – (Platon Euthydem , 277s . ويثير طبعا سقراط نفس المسألة ملحا على الاستقرار الصحيح للمعانى الأولية التى تكون أصل أخطاء وحقائق (ذلك "ببذل أقصى جهد ممكن لتحديدها" (كراتيلوس، 435 ب، د ،438 أ – ج). وكان لإبيقور (Epi-cure) هو أيضا حدس بالأهمية الرئيسية لهذا النمط من الهرمنوطيقا، يقول: "علينا أن ننتبه لما يكمن وراء كل كلمة"، ويضيف: "لا نجازف بمناقشات عبثية بألا نستخدم سوى كلمات لا معنى لها"، ولا سيما قوله: "ينبغى أولا دراسة معنى كل كلمة لكى لا يلزم إضافة شروح أخرى حينما نتبادل الآراء فى أعمالنا وأفكارنا وفيما نشك فيه". يمكن إذن أن نستشف منذ الآن ماهية نقد الأفكار الأدبية، وهذا ما يؤكد حقا مرة أخرى بشكل تجزيئى أن اليونانيين قد فكروا فى كل ما كان يمكن التفكير فيه ... ونلاحظ طبعا انشغالات مماثلة حول "معانى المصطلحات" لدى كانتيليان (Quintilien)، ثم فى العصر الوسيط لدى كل من فيرجيل مارو (Virgiluis Maro) ، وإيزيدور دى سيفيى (Isidore de Seville) وأبيلار (Abélard) وغيرهم.

إن التباس الأفكار الأدبية ضمنيا هوالمصدر الرئيسى والدائم للأخطاء وسوء التفاهم والمجادلات العقيمة وغير المفيدة، فالمشهد فى أوُجه ويبرز جليا أمامنا، وإذا أضفنا إلى الدليل التجريبى بعض الشواهد المشهورة فذلك يدخل فى عرف المراجعات "الكلاسيكية"، ومن أجل إرضاء "التبحر" الخصب، ففى نظر مونتانى (Montaigne) أن "أغلب أسباب الاضطرابات بين الناس هى أسباب نحوية" (2. II) ، ومن بين الأوثان التى تسيطر على العقل سيطرة مفرطة ،"أسماء الأشياء ... الغامضة والمحددة بشكل سيئ" التى تقوم بدور مهم، وقد صدق بيكون، دون شك، حين قال: "من المدهش ملاحظة كيف أن الانتقاء المعاكس والردىء للكلمات يعوق نشاط العقل (N.O,I,LV,XL III) . ولدينا فى هذا الجانب عدة أمثلة فى أقدم التقاليد الفلسفية، ذلك لأن أعظم المفكرين فى تاريخ الإنسانية يتددون دوما بخطر الالتباس والاعتباطية الدلالية: "لا جرم أن أغلب أخطائنا مردها فقط إلى كوننا لا نسمى الأشياء بشكل صحيح (سبينوزا، كتاب

الأخـلاق (Spinoza, Ethique II. XLVII, note) ، وقـد كـان ديكارت (Descartes) أيضـا منشـغلا إلى أقصى حد بالغمـوض اللغوى. فضـلا عن ذلك فإن نقـد الأفكار (الأدبيـة أو غيرها) له حافز ذو جوهر عقلانى لا ينوى إخفاءه إطلاقا، لأن كل النزاعات تقريبا هى عبارة عن "مـشاكل كلمـات"، و"إذا اتفق الفلاسـفة دائما على دلالة الكلمـات فـإن مناظراتهم كلـها ستتوقف تقريبا" لذلك "من المهم مـلاحظة بعناية تحت أية فكرة ينبغى أن تظـهر عليـهـا دلالة كل كلمـة فى فكرنا". (القـواعـد (Rigulae XIII, XIV) لأن فكرة "معيار" و"قاعدة" الفكر متضمنة فى إوالية هذا النوع النقدى ذاتها، الذى يسمى النوع "الهندسى"، أما الفوارق الأسـاسية فسـتحصل فيما بعد. والآن نعلن تـأييدنا المبدئى التام لـ"قواعد التعريفات" "القديمة (المنسية تماما اليوم على ما يبدو) وهى قواعد أشار إليها باسكال فى كتابه: عن **الفكر الهندسى** (ف II **عن فن الإقناع**): "١- عدم الإقدام على تعريف أشياء معروفة بذاتها بحيث لا نجد مصطلحات أوضح لشرحها. ٢- عدم إغفال أى مـصطلـح مبـهم أو ملتبس دون تعـريفـه. ٣ - عدم اسـتـعمـال إلا الكلمـات المعروفة على الوجه الأكمل أو التى سبق شرحها". صحيح أن هذه القواعد البسيطة جدا فى الظاهر، يصعب كثيرا فى الواقع، تطبيقها بطريقة دقيقة ومنطقية، وهذه الآن مسألة أخرى.

لقد أصبحت الصعوبات واضحة خصوصا فى القرن ١٨ - وهو القرن الأكثر أهميـة فى هذا الصـدد - لأن خلال هذه الحقبة حدث الاختصـاص الأول للمتطلبات التحليلية - الدلالية فى دائرة علم الجمـال والنـقد الأدبى، تلته العلامـات الأولى للوعى بـ "الأزمة" التى وقعت فيها المصطلحية الأدبية، ولعدة محاولات قصد إيجاد حل لتلك الأزمة، وهى محاولات على كل حال لا يمكن إهمالها بتاتا، وما زالت مفيدة اليوم بمعنى من المعانى، ويوجد مصدرها المباشر عند جون لوك الذى تشبه أفكاره وملاحظاته كثيرا التقليد بايكون - ديكارت، إلا أننا لن نتناول تلك الملاحظات بالتفصيل (**محاولة تتعلق بالفهم الإنسانى** (Essay concerning Human Understanding, II, XII, 28,III,XI,4,7). إن الناقد "المعاصر وليام واطون (W. Wotton) لا ينكر المصطلحية القديمة لأن فلاسفة

العصور القديمة قد استعملوها، بل لأنها تستخدم "أصواتا خالية من المعنى، وكلمات لا يمكن أن تساعد على التعبير عن أفكار واضحة"، **أفكار محددة**)، وقد ترددت مثل هذه الملاحظات فى عصر الأنوار عند كوندورسى (Condorcet) مثلا، غير أن ما يثير الانتباه على وجه الخصوص، هو موقف علماء الجمال والنقاد، الإنجليز خاصة، الذين اصطدموا تجريبيا بالعوائق النمطية الأولى للمسألة التى تهمنا، ألا وهى: غموض التعريفات الأدبية وتحولاتها المتواصلة بفعل "ابتكار العبقريات الجديدة" التى "تقوض" الصيغ والقواعد المكرسة (د. جونسون 1451 (Dr. Johson). عدم تلاؤم المفاهيم الجمالية العامة مع تحليل الحالات والنصوص الخاصة(هيوم). الغموض الصارخ للمفاهيم الرئيسية مثل "المطابقة مع الطبيعة" ، وكذلك الصياغة التالية: "(وسائل التعبير" باعتبارها مصدر المجادلات الأدبية مثلا – بلير) . ذيوع التجريدات ("المضمرة") من نوع "عبقرية" و"ذوق" إلخ التى تثير اعتراضات خاطئة، وكذلك التجربة الجمالية القديمة من نوع Grammatici certant (لاهارب La Harpe) إلخ، ولا حاجة إلى الإلحاح على "حداثة هذه الملاحظات الجديرة بالاحترام.

إن تطور المفاهيم الأدبية ووضعها الحاليين غير مشرفين، وإذا كان لابد من إيجاد سمة مميزة لها فإن الأمر يتعلق باستفحال خالص للأزمة، حيث نسمع شكايات وادعاءات واحتجاجات من كل جانب، إلا أن الحل لا يزال متأخرا دائما، ويبدو أن مشكل المصطلحية الأدبية يوجد فى مأزق لا أمل له للخروج منه، وأن آفاقه اللسانية والدلالية والفلسفية جد مظلمة، بل إن جردا موجزا لهذه الظاهرة يبرز سلسلة كاملة من العوائق والنقائص والتقصيرات الخطيرة إلى أبعد حد، حيث إنه خلال هذين القرنين الأخيرين لم يتحقق أى تقدم محسوس فى هذا المجال، بل أكثر من ذلك هناك تراكم من "الكشوفات" والمعطيات والملاحظات والتعليلات والنظريات والتعريفات والحلول الشخصية يؤدى إلى منتهى الاستغلاق والتعقيد. وينقسم المفكرون فى هذا المجال إلى صنفين متناقضين تماما ومختلفين جدا، من جهة هناك المؤيدون التجريبيون للأفكار المبتذلة والمستنسخات التعليمية – الصحفية المنتشرة انتشارا واسعا، ومن جهة أخرى

هناك بعض المفكرين الأذكياء والقلقين الذين ينشغلون ويبذلون قصارى جهودهم ليقدموا حدا أدنى من التوضيح والتنسيق الملموس من خلال إسهامات شخصية لا تزال متقطعة ومجزأة فى غالب الأحيان.

هكذا، فما من أحد يستطيع أن يدعى فى الموضوعات الرئيسية للجمالية الأدبية معرفة ما تعنيه بوضوح كلمات سحرية مثل: **الانحطاط والكلاسيكية والرومانسية والباروك والقوطية والروكوكو والنهضة والواقعية والفن التجريدى** إلخ، وكان ريمى دى كورمون (Remy de Gourmont) فيما قبل يدق جرس الخطر سنة ١٨٩٨ و١٨٩٩، غير أن الوضع لم يطرأ عليه أى تغيير، بحيث أن مفكرين مختلفين، بما فيهم "الطليعيون" مثل ليفسيت (Livchits) وكوكتو (Cocteau) إلخ، ونقاد وعلماء الجمال منذ مارسيل رايمون (Marcel Raymond) إلى رونى ويليك (Rene Wellek) ومنذ شارل لالو (Charles Lalo) إلى أرنست روبير كورتيوس (E. R. Curtius)، فى فترات معينة وأثناء عدة تدخلات عامة وعدة مجادلات إضافة إلى العديد من الندوات والمؤتمرات الدولية، يرضون، بتضامن، بهذا التغير المفاجئ الأبدى: "فاعلية الصدفة فى تاريخ المصطلحية الأدبية الخاصة بنا".

إن نفس الفوضى والحيرة تسودان التاريخ الأدبى - المقارن والعالمى والوطنى إلخ، وتتمثلان فى: "مصطلحية فانتازية" وصعوبات مصطلحية تماثل بطبيعة الحال اختلافات واقعية" تحدثها عادات معجمية واختلافات المناهج، وعدم الوضوح فى لغتنا الخاصة ... مثلما فى الاستعمال الدولى،" والحالة المتغيرة والمحفوفة بالمخاطر فى الغالب"، لأن "المصطلحية النقدية تفتقر إلى المعنى المطلق الذى يتميز به معجم الكيمياء أو البيولوجيا"؛ فالطموح نحو "المطلق" له قيمة لا يمكن إنكارها، وسنرجع إلى ذلك فيما بعد. وما يستوقفنا مرة أخرى إذن ، هو الانهيار وخيبة الأمل العميقان والمعممان، وحتى الأصداء والجهود المتضافرة الصادرة عن دائرة "تاريخ الأفكار" تؤدى إلى نفس النتائج السلبية.

إن نقاد الأدب لم يثيروا طويلا حتى مثل هذه القضايا، وتصرفوا بطريقة تجريبية محضة باستعمالهم تعريفات عرفية أو عادية أو شخصية بالمعنى الحصرى، لا تزعج أحدا لأنهم يعملون كلهم بنفس الطريقة. وقد كانت هناك استثناءات قليلة وعرضية، غير أن ظهور "النقد الجديد" بطموحاته العلمية والدقيقة أعاد إثارة قضية الغموض والالتباس القديمة، وقضية غياب المعجم النقدى المشترك وقضية النقد **البدائى** – حسب التعبير الموفق لجان بولهان (Jean Paulhan) – ذى التطبيق العادى جدا، وبدأ البعض يكشف من جديد عن الأخطاء القديمة لـ "الاسمية" والبعض الآخر يكشف عن خطر "التعاظم" (Snobisme) و"الرطانة" المتصنعة، وأثار البنيويون حملة حقيقية ضد "غموض المصطلحية" الذى يؤدى بالبحث إلى طرق مسدودة. وإذا أضفنا إلى هذا مقتضيات اللسانيين المختصين وعلى رأسهم سوسور (Saussure) سنحصل على جميع عناصر صورة قاتمة، غير أن ضيق المجال لا يسمح بذكر عيوب أخرى ومقتضيات أخرى "فلسفية" تقريبا.

إذن، فالخاصية المستمرة بل الملحة لهذا الانشغال لها أسباب عميقة وموضوعية، وإذا ظل التباس المعانى دائما، فى جميع الثقافات وجميع الحقب، مسألة تثير الاهتمام، فليس هناك سوى تفسير واحد لذلك، هو أن تشكيل المفاهيم الأدبية يعانى من عيوب وراثية، وقصور المعجم النظرى – الأدبى هو قصور عضوى ودائم وعالمى، لذا فإن نقد الأفكار الأدبية ينوى، حسب إمكانياته، مقاومة هذه العيوب والحتمية الدلالية التى تظهر من تحت تأثير التقريبية والثغرات والتناقضات، معتبرا نفسه غاية وموضوعا ومنهجا نوعيا لإزالتها قدر المستطاع. وهكذا تسفر إوالية الوضوح الدلالى عن مشروعية "نقد جديد" فى طور أولى وأصلى وجنينى من تشكيله)، وسيكون سعيه الطوباوى والمثالى إقامة **قاموس** مطلق وكامل وخال من العيوب **لأفكار أدبية** محصية ومحللة وموضحة بطريقة صحيحة.

الفصل الثالث

الأفكار والثوابت الأدبية

إن السمة الأساسية والمميزة للفكرة الأدبية، هى أن تكون دائمة وتشكل **ثابتة** ولا **متغيراً** وعنصر وحدة واستقرار ودوام وعالمية فى الزمان والفضاء، وقد تكون الثابتة موحدة أو متراصة (monolithique) أو مكونة من كتلة أو مجموعة من الثوابت المتقاربة والتابعة، المجتمعة فى نسق حول محور معين، وتبعا لروح عصر من العصور وتصوراته الأدبية، يمكن أن تكون الثوابت أغلبيات أو أقليات، مهيمنة أو تابعة، لكن كيفما كانت الظروف، فإن السمة المميزة لها هو "استقرارها" وبنيتها الـ "لامتحركة" واللامتغيرة، إنها تظل متطابقة مع نفسها ومتعادلة معها رغم مظاهرها المختلفة المتتابعة، ورغم تحولات مضمونها التاريخى وتغيراته. وتضمن هذه الثوابت استمرارية جميع الآداب والثقافات واستقرارها، وتشكل البنية التحتية لكل "تقليد"، وتدل كلمة "التقليد" فى نهاية المطاف، على الدوام وبالتالى على الثبات، وقد تؤدى الثوابت إلى "تشكل حقيقى للتقليد". كما أنها تظهر فى عمل أدبى أو أيديولوجى أو نظرى واحد، وفى مجموعة من أعمال مؤلف واحد، وفى أدب واحد بالمعنى الواسع للكلمة، وفى جميع الآداب أى فى الأدب "العالمى" أو "الكونى"، ومع ذلك لن يكون لهذا المفهوم أى أساس موضوعى مالم يتم الاعتراف بوجود الثوابت.

يعتبر الكشف عن الثوابت وتعريفها وتوضيحها نتيجة لسيرورة ينبغى تتبعها عن كثب. فبعد سلسلة كاملة من الملاحظات التجريبية (تحقيق نصوص وأبحاث وثائقية

و"تبحر" إلخ) ، ومن الحدوس والمقارنات والاستقصاءات النسقية والترتيبات والتعميمات التاريخية – الأدبية (وهذه السيرورة لها خاصية هرمنوطيقية فى العمق، الفصل VIII)، بعد كل ذلك، نصل إلى ما يمكن تسميته: الاختزال الرسوبى إلى مطابقة عنصر أساسى مستقر بعد استبعاد كل المظاهر العابرة و"التاريخية" لـ "ارتساماته الأولية" وتجاوزها، ويعتبر تعريفه فعلا إسناديا، فعلا دالا لا يعبر عنه تعيين "عرفى"، وهى عملية مماثلة لخلق أى مصطلح أدبى، وتحصل كل ثابتة حتما على "اسم" ووسم شفهى، وهذه مرحلة أساسية لأن **كلية** الظواهر الأدبية والنظرية التى يشتمل عليها "تعريف" الثابتة قد لا تكون متضامنة، ولا يمكن توحيدها وإثباتها إلا بذلك "التعيين" . إن مطابقة السمات المشتركة الثابتة التى يتضمنها بالضرورة ترابط مفاهيم **الشعر الحديث والقطيعة** أو **تطور اللغة** هى التى تهمنا أكثر من معرفة ما إذا كان ترابط تلك المفاهيم مبررا. وحتى لو خصصنا وسما شفهيا مماثلا لنصوص أدبية مختلفة ومعروفة إجمالا، من حيث هى نصوص "باروكيه" و"رومانسية" و"حديثة" إلخ، فإن اختزالها إلى نسق من اللامتغيرات المستخلصة من تحليل تلك النصوص يستبعد كل شرط مقيد، وبعبارة أخرى من تحليل فردى بحصر المعنى لمثل هذه النصوص، ولا يتم الاحتفاظ سوى بالنتيجة المشتركة، أى العنصر المترسب من وحدة أو تقارب نظرى.

إن مرحلة الاسمية مهمة، لا سيما وأن العلاقات بين الظواهر الأدبية – النظرية الإجمالية، ("التيارات"، "الحقب"، "الأفكار الأدبية" الرئيسية إلخ) ونسق الثوابت الذى يطابقها، قد لا تكون مفهومة بوضوح لا تبعا لهذا المستوى. فهل يوجد "باروك" و"رومانسية" و"حداثة" – ولم لا – "طليعة" تكون كلها دائمة؟ إن بنية كل ثابتة أو مجموعة من الثوابت تسمح لنا بالجواب عن هذا السؤال، لأن الثوابت قد تكونت من ثلاث مستويات مركبة، حقل استعمالها وصلاحيتها يضيق تدريجيا، ويمكن أن تكون باختصار، خطاطة ذلك كالتالى:

١- المستوى الأساسى هو مستوى الثوابت البنيوية الجوهرية والعالمية والدائمة والخفية وغير المحددة بعد، ويظل وجودها على الدوام احتمالية مفتوحة، ومجالها هو مجموع الأدب والنظرية الأدبية باعتباره كمونا إجرائيا.

٢- المستوى الثانى هو مستوى الثوابت التى سبق أن حصلت على تعيين وعلى "اسم" و"تعريف"، أما دائرة عملها فهى دائرة التداول الاسمى، أى كلية النصوص التى ينطبق أو قد ينطبق عليها نفس التعريف. إن الذى يستعمل الكلمة المعنية لا يدرك غالبا – وعلى أى حال لا يدرك أبدا فى مرحلة أولية – كون تلك الكلمة تعبر بطبيعة الحال عن ثابتة بنيوية، بل عن برنامج جمالى فى نفس الوقت.

٣ – المستوى الأخير، هو مستوى "التنظير"؛ إذ تبدأ الثوابت فى تعريف ذاتها على شكل "نظريات" و"بيانات" وشروح جمالية إلخ. وتصل إلى مرحلة وعى حقيقى، وفى هذا المستوى تحصل كل ثابتة على محتوى نظرى، وتصبح "برنامجا" وأيديولوجية أدبية نشيطة. وفى هذه المرحلة فقط تحصل الكلمة / المفهوم على محتوى محدد، ويبدأ تطبيقها على ثوابت مفردة بوضوح، وهى عملية ليست ممكنة إلا بإقامة تحديد دلالى حقيقى.

وتتطابق مع هذه المستويات الثلاث، ثلاثة تواريخ مختلفة ومستقلة يمكن أن تتلاقى دون أن تتطابق، وهذه الظاهرة مهمة، لأنها وحدها تفسر لماذا قد يكون لنفس التيار أو لنفس الفكرة الأدبية (**الباروك، التصنع، الواقعية، الرمزية** إلخ) ثلاثة تسلسلات زمنية (chronologies) متميزة، مع فوارق كبيرة فيما بينها، تبعا لثلاث لحظات مختلفة اختلافا كاملا:

١- تسلسل زمنى أو تاريخ "أبدى" و"أبيض" ولا زمنى" و"لا متغير" إذن دائم ومعادل لـ "درجة صفر" تسلسله الزمنى ولا وجوده.

٢- تسلسل زمنى أو تأريخ له نقطة الاستدلال الأولى وهو الإقرار المعجمى الأولى الذى يعين الثابتة أو مجموعة من الثوابت ويحددها.

٣- تسلسل زمنى أو تأريخ مرتبط بالنظريات النسقية الأولى والبيانات الأولى الصادرة عن خبرة لتأكيد برنامج محدد وفرضه.

لذلك يتموضع كل تيار أو كل مقولة أو فكرة أدبية فى ثلاثة مستويات مختلفة فى آن واحد، مما يفسر كل الجدالات حول وجود أو عدم وجود تيارات أدبية عالمية، وحول دقة التوازيات والنظائر والمفارقات التاريخية (ana chronismes) وصحة الفحص المقارن المؤدى إلى التعميمات.

إن كل المعارضات والمقاومات تجاه فكرة الثابتة ولزوماتها تخلط فى الواقع بين ثلاثة مستويات مختلفة، فتأكيد وجود "حداثة" أو "رمزية" بنيوية وأبدية ودائمة شىء، لكن الاعتراف بها فعليا شىء آخر، كما أن حصر وتحيل "حداثة" أو "رمزية" نظرية، ذات برنامج معين، ينسقها تصور أدبى تبعا للامتغير يطابقها شىء وإجراء (مع الاحتفاظ بنفس الاسمين) مطابقة نصوصها وحقائقها الأدبية المختلفة فى المكان والفضاء شىء آخر كذلك. إن هذه الفروق هى فروق إجرائية بالنسبة **لكل** التيارات والأفكار الأدبية، فهل هناك **باروك** أو **طليعة** أبديان؟ إن هذا رهين بأى "باروك" أو بأى "طليعة" يتعلق الأمر، وفى أى مستوى دلالى نضع هذين المفهومين. على أى حال ليس هناك إلا هذه الطريقة التى يمكن أن يحل بها المشكل الصعب لتاريخية الأفكار الأدبية ولا تاريخيتها، مع مراعاة النصوص والإقرارات المعجمية والفحوص التاريخية مراعاة تامة، وكذلك مراعاة تجريد الثوابت النظرية الضرورى.

إذا تم قبول هذه المسلمات، فإن روح المثابرة ترغمنا على قبول النتائج التى تتمخض عنها كذلك. قبل كل شىء، هناك أمر يفرض نفسه وهو أن كل تعريف أدبى يقوم بواسطة ثوابت أو لا متغيرات، ثانيا، يكتسب كل لا متغير (كل تعريف) وظيفة مزدوجة: قد ينعكس **استعاديا** أو **استقبالا**، انطلاقا من مستوى الحاضر، على الماضى أو المستقبل، وكل ثابتة "تسترد قواها" بالمطابقة أو الاندماج الاستعادى أو الاستقبالى، فيمكن لمقولات "التقليد"، و"الأصالة" و"الحداثة" إلخ، أن تنطبق على الآداب القديمة، مثلما تنطبق على الآداب الراهنة أو المستقبلية. إذن، يقتضى كل تعريف مقولى لفكرة أدبية معينة "تحديثا" حتميا وأبديا، مفتوحا دوما لكل الظواهر التى يكشف عنها بالتتابع. بهذه الطريقة تسقط تهمة المفارقة التاريخية والتوازى المصطنع

باعتبارها تهمة لا أساس لهـا، وجميع المظاهر القـابلة للاندماج فى متغـيرات الثابـتة المعينة قد يتوحد قاسمـها المشترك بواسطة معالجة بسـيطة لمقـولة أدبية على طول محور متسلسل زمنيا.

ينبغى ألا تُفهم **الثابتة** دائما بأنها "فكرة" موحدة وخطية وجامدة ومستمرة بشكل دقيق لا غير، وإنما قد تشمل كذلك تشابهات وتقاربات وتناظرات وتوازيات أو تتطابق معها، مستندة إلى لا متغيرات ثانوية، غير أن ما يميز الثابتة، بصفة أساسية وفى جميع أشكالهـا، هو الإبدال النسقى والمنهجى لتعيينـاتها الملموسة والمحددة على المستوى **التاريخى** بتماثلات ذات طابع بنيوى ونمطى وشكلى. ولا يستبعد هذا المنظور إطلاقا الشروط التاريخية (الفصل VII) ، وليس هناك سوى هذا الاختزال الأساسى الذى يمكنه أن يجعل العملية الجوهرية التى تسعى إلى استكشاف التقاربات البنيوية والتناظرات النمطية والمطابقات الشكلية ممكنة، دون مراعاة مختلف "التـأثيرات" والعلاقات التوليدية المباشرة أو غير المباشرة، والانعداءات الفعلية، وظواهر الاتصالية، ووجود سوابق معينة (من هنا أيضا بطلان (post hoc) و (ergo propter hoc). فالأمر يتعلق فى العمق بإثبات رؤية مقولية وتأسيسها فى مجال الأفكار الأدبية، قادرة على أن تؤدى إلى نمذجتها.

١- الثوابت الأدبية.

ليس هدف بعض الملاحظات العامة عن وجود ونوعية الثوابت الأدبية التى سنبرزها فيما يلى، سوى تقديم هذه النتيجة وإعدادها، فعلى الرغم من أن واقع الثوابت الأدبية فى موضع جدل شديد، فإنه فى نظرنا لا يرقى إليه الشك، وهذا ما تؤكده، فضلا عن ذلك ، المصطلحية القديمة جدا؛ إذ ما معنى المواضع(Topoi) المشهورة، وكذلك **الأشكال (الأشكال البيانية** figurae dictionis ، و**الأشكال القضائية**

(figurae sententiae) أو **الصور الرمزية (الاكتتاب** Subscriptio، **النقش** inscriptio) إن لم تكن تعريفات تقليدية للثوابت الأدبية والأسلوبية والتشكيلية؟.

ويعبر الانفجار العرضانى للأدب، بدءا بأعمق طبقاته النمطية الأصلية والميثية والرمزية، عن نفس الميل إلى "الثابتة" الذى يظهر فى أشكال مختلفة:

- استمرار الرموز والحوافز والصور الموروثة عن الأسلاف ذات التمفصلات العميقة.

- العدد المهم من العناصر **اللامتغيرة** الذى يميز نوعيا الرمزيات المقدسة والميثات القديمة.

- امتداد هذه العناصر أو تقاربها فى "تخيل [عناصر] المادة" الذى تهيمن عليه أربع صور أصلية: النار والماء والهواء والتراب (وتعتبر دراسات غاستون باشلار G. Bachelard حجة فى هذا المجال).

- "الأنماط الأولية" و"النمطيات" الشعبية والشفهية المتعلقة بالجنس السردى خاصة (حكايات الجان والحكايات العجائبية والأساطير إلخ) حيث يعتبر الرومانى هاسدو (B. P. hasdeu) رائدا حقيقيا.

- **أسلوب صيغ الهوميريين** (Les homérides) إلخ.

فالتأكيد على أن الأدب يتطور انطلاقا من ثوابت إلى متغيرات، ومن النمطية المقولية إلى النمطية الأحادية ومن الائتلاف إلى الاختلاف ("إبداع" منفرد، و"أصالة" إلخ) لا يعتبر مفارقة.

وتكشف اللسانيات بدورها عن بنيات يتطابق تحليلها، بشكل مدهش، مع تحليل الميثات، وقد لا يتحدد مفهوم "البنية" ذاته نظرا لاختلاف المدارس البنيوية، إلا بمماثلة "عدد معين من اللامتغيرات المشتركة لدى جميع المدارس"، وفى الحقيقة إن تحليل اللغة الشعرية الحديث كله يتجه نحو إبراز منسق لـ "الأشكال" و"الوظائف" و"الطرائق"

الشفهية العالمية، باعتبارها وحدات لا متغيرة (إيقاعية وصوتية إلخ) لكلمات رئيسية ومقولات كبرى فى اللغة الشعرية، و "حركات شفهية" أولية. وحتى النزوع، قبل كل شيء، فى العمل الشعرى إلى دراسة "عمل شفهى" وشكل "كتابة" نوعية "أشكالها الأساسية" ليست مهيمنة فحسب، بل أيضا تولد تأثيرات شعرية نمطية (كلمة، بيت، تركيب، صورة إلخ)، هو نزوع يوضح ذلك التصور "المقولب" للأدب، فالأدب هو أيضا لغة، واللغة لا يمكن أن تتجاوز شرطها البنيوى و"المحدد" وعناصرها الشكلية اللسانية والأسلوبية الخاصة بها، وفى الاصطلاح الألمانى، الثوابت الشكلية والتعبيرية (form -und Ausdrucks Konstanteu)

ويمكن أيضا ملاحظة ظاهرة اللاتغير هذه والاستمرارية الموضوعية فى الثوابت الأدبية على مستوى صور النص الشعرى والأدبى؛ إذ هناك صور نمطية ومقولبة ونوعية لصنف معين من الأعمال الأدبية أو عمل أدبى فى مجموعه وتيار أو أسلوب أدبى معين إلخ ، وكانت البلاغة القديمة، منذ مرحلتها القروسطية، تقوم بمثل هذه الملاحظات على هامش النصوص المقدسة أو الدنيوية، كما أن كل الدراسات الحديثة من نوع: **صور شكسبير المجازية** (shakespeare's Imagery) **وصور ديدرو المجازية** (diderot's Imagery) إلخ، لها نفس التوجه الأساسى ونفس المنطلقات. ومن الأكيد أن كل شاعر ليس له "ميثيته الخاصة" فحسب، بل لديه كذلك نسق نوعى من الصور خاص به، (**أشكال الصورة المجازية** patterns of imagery) يحدد رؤيته بكاملها ويبلورها. ويقر الكتّاب أنفسهم، عندما يبلغون مرحلة الوعى الإبداعى، ككامو (Camus) مثلا، أن عمل الإنسان كله ليس شيئا آخر سوى ذلك السير الطويل للعثور بواسطة خفايا الفن على صورتين أو ثلاث صور مألوفة وسامية انفتح عليها القلب فى أول مرة . ولا يمكن إنكار أن نظرية "الاستعارات الملازمة" و"الميثات الشخصية " تتشكل داخل حقل ملاحظات النمط الوصفى – التزامنى ذاته.

ليست غايتنا استكشاف هذا المجال الواسع وتقصيه كله، بل التذكير فقط بمعالم بسيطة لتحديد بعض المسلمات وإبراز بعض النتائج النظرية، فمن يستطيع أن يشكك

فى وجـود **الحـوافـز واللوازم** (Leitmotive) الأدبيـة وبقـائهـا الراسخ، وهـى مـوضـوع التـحليل التطبيـقى والواسع والتـحليل النظرى الذى هو بـالأحـرى مـهم جدا فى نظرنا؟ فقد انشغل اتجاه بكامله فى التاريخ الأدبى – وينشغل باستمرار – بما يسمى **الثيمية** (thématologie) **وتاريخ الموضوعات** (stoffgeschicht) المنظرة والمدروسة فى مجموعة كاملة من الدراسات والبحوث أحادية الموضوع والموسوعات والقواميس، بعض منها وافر، مثل أعمال كورتيوس، وذلك حسب المؤلفين والأنواع والعصور والآداب إلخ، ومن المستحيل إنكار حقيقة الثيمات الأدبية الأساسية و"الكلية" والأصلية والمحصورة حتما على زعم البعض، (وإلا سيستحيل جردها وتنميطها)، ولا تصبح مناقشة مثل هذه الانشغالات والتشكك فيها مشروعين إلا عندما تنزع تلك الانشغالات إلى الاستئثار بكل موضوعات النقد والتاريخ الأدبيين، المختزلة إلى "موضوعات ثيمية" بسيطة. إن الوضعية تختلف تماما عندما يقتضى وجود الثيمات الأدبية ويحدد ظهور مواضع (Topoi) نظرية يشكلها تعميم التعريفات الخاصة والمجمعة فى بنية فوقية تبعا للعلاقة: ثيمة ثابتة – صيغة ثابتة – صيغة مخططة.

وإذا كانت تلك الثوابت الأدبية بالفعل حقائق، فإن طريقة أخرى لـ"قراءة" الأدب تصبح آنذاك ممكنة: أى ظاهرة موحدة و"متزامنة" ومبنينة مقوليا على الصعيد الأوروبى أو العالمى، وذلك بمماهاة ثوابت الأدب الأوروبى والأسيوى والأمريكى وأخيرا الأدب الكونى. كما أنه يمكن أن تفسر بذلك فقط سلسلة كاملة من التسلسلات والاستمرارت والتوازيات والتطابقات بين دوائر الأدب غير المتجانسة تماما، بعيدا عن كل الانعداءات وكل "التأثيرات" الممكنة، وليست هناك إلا هذه الطريقة التى يصبح بها تعميم بعض المقولات الأدبية الخاصة حسب التقاليد بالآداب الأوروبية أو الشرقية وحدها أمرا مشروعا بل ضروريا، وإذا أمكن الكشف أيضا عن **نفس** العناصر المسلم بأنها عناصر خاصة بالمقولة "الكلاسيكية" أو "ماقبل الرومانسية" أو "الرومانسية": فى الأدب الصينى مثلا – وذلك فى حقبة سابقة بكثير عن تكون تلك المفاهيم الأوروبية – فإن النتيجة المنطقية التى تفرض نفسها هى الإقرار بخاصية تلك المقولات وبشرعيتها

العالمية أى لامتغيرات حقيقية للأدب العالمى، وإذا كانت هناك بعض التطابقات فى البنية بين الرواية الصينية والرواية الفرنسية فى القرن الثامن عشر، فإن الرابط الوحيد الممكن بينهما هو إدخال هاتين الظاهرتين فى مفهوم "الرواية"، ومن الجائز القيام بنفس الملاحظات حول تطبيق المقولات النظرية الحديثة على الآداب القديمة الإغريقية - اللاتينية، وبذلك قد يصبح كاتول (Catule) "رومانسيا" و"أوفيد (Ovide) "تصنعيا" أو "باروكيا".

إن تعميم المفاهيم الأدبية الكبرى على الصعيد الأوروبى، ومماثلة التاريخ الأدبى بوجود المقولات الأسلوبية التزامنية على مختلف المستويات، ليؤكدان هذه الظاهرة ذاتها، التى لا تبدو متناقضة إلا فى الظاهر، وفى نظرنا أنه من المشروع تماما اعتبار "التصنع" كثابتة فى التاريخ الأدبى الأوروبى (كورتيوس، غوستاف رونى هوك (Gustav René Hocke) شرط احترام المصطلحية بصفة منطقية وتعيين السمات النوعية بشكل محدد (وسنعود إلى هذه المقتضيات التى تبدو لنا أساسية). وتماثل حالة الباروك ذلك، من هنا يأتى مصدر الترابط والتماثل والتطابق الشرعى لهذا المفهوم مع الظواهر "القروسطية" (القوطية) أو "الحديثة": **الأسلوب التزيينى** (modern Style) والتعبيرية وبعض مظاهر "الطليعة" إلخ. وبالنسبة للرومانسية فقد وجدنا لها تسلسلات مبررة ودائمة فى تيارات "*ما قبل الرمزية*" و"*الرمزية*" و"*الطليعة*"، *إنها تسلسل* "*بقيا* وحيوية" كامل يمتد إلى الشعر الحديث، بل إلى الوقت الحاضر، أما الواقعية المعرفة بشكل انتقائى للغاية بواسطة تمثيلات توضيحية بسيطة، فتشكل بوضوح مثل هذه الثابتة (وتبدو لنا توضيحات أويرباخ (E. Auerbach) فى كتابه "المحاكاة"(Mimesis) جد مقنعة)، فى حين أن التعبيرية يمكن أن تعتبر ثابتة مماثلة وضد النزعة الطبيعية، أما الأدب "الحديث" فيشكل، فى كليته، "وحدة" ومجموعة من السمات المميزة والعامة والمشتركة (تكرارات ثابتة وتماثلات وتطابقات إلخ) ذات الطابع النظرى - البنيوى التى تحول "الحديث"، بواسطة تجريد وتعميم عاليين، إلى مقولة عالمية حقيقية يمكن التحقق منها - بنسب مختلفة جدا - فى **جميع** العصور.

إن حالة الأدب الحديث حاسمة، لا سيما وأنها تشكل المجال المتنازع فيه بشدة عن مسألة الاعتراف بالثوابت، ويكمن التفسير الجوهرى لذلك فى الحركة اللاإرادية لوعى الأدب الحديث الذى يعلن نفسه ظاهرة "فريدة" و"جديدة "لـ" انقطاع" كلى وتطور أدبى، والذى يرفض - نظريا - كل اتصالية وكل استمرارية، ومع ذلك فإن اتصالية الأدب الأوروبى، على مستوى الثوابت، أمر أكيد، كما أن استمرار الميثات القديمة فى الأدب الحديث كله، حتى ولو تم إخضاعها لسيرورة إعادة التأويل الحتمية، لا يفتأ يؤكد هذا الزعم، حيث أصبح الكلام عن الروح "البروميتوسية " (Prométhéen) أو "الفاوستية" (Faustien) فى الثقافة والأدب الحديثين شيئا مبتذلا تقريبا، مما يدل على أن هذه الروحية ((Spiritualité) يتواصل وجودها فى تلك الميثات القديمة أو القروسطية. كما أن الإلكتريين (Les Electres) والأوديبيين (Oedipes) والأورفيين (Orphées) المحدثين كثيرون تماما مثل "الشيطانيين" (Mephistophélès) و"الخنثيين" (Androgynes)، وحتى مفاهيم **الحديث والحداثة والعصرنة** ذاتها، لا يمكن أن تتكون إلا بصيغ وتعريفات متكررة من خلال تجميع، فى نسيج منسق ومنمذج، سلسلة كاملة من الثوابت التى تضمن اتصالية تلك المفاهيم المنتشرة جدا وتماسكها وتطابقها النظرى.

وعند محاولة إلحاق "الطليعة" بتيارات سابقة بواسطة علاقات التقارب أو التشابه أو التطابق يثير ذلك - فى بعض الأوساط - استنكارا حقيقيا. بيد أن مثل هذه الترابطات عادية تماما بالنسبة لنقاد الأدب ومؤرخيه، وكذلك بالنسبة لمؤرخى الأفكار المتجردين من التعصب الوضعى. ويمكن أن يرتبط أيضا ذلك المفهوم جزئيا بالشعريات الجديدة (Poetae novi) اللاتينية ، بواسطة تحليلات تتجاوز كثيراً الاستعارات البسيطة، ويجوز أيضا ربط المستقبليين أو السوريالى أبولينير (Apollinaire) بالفكر الباروكى، وهى عملية قد تمت أكثر من مرة، لأن السوريالية تنطوى على تطابقات مدهشة مع حنين هندى قوى قديم فى حقل تقنيات اليوغا (Yoga) والتانترا (Tantra) إننا لا نقدم بالطبع إلا بعض الإشارات المختصرة لتوضيح استمرار وجهة نظر منتشرة أكثر مما

يتصور. وتصبح حقيقة تلك الثوابت بالأحرى واضحة فى فضاء طليعيات القرن العشرين. وقد تأكد بحق أن كل الأطروحات الأساسية لطليعة سنة ١٩٦١ قد صاغها قبل خمسين سنة مارينتى (F. T Marinetti) وليس الأدباء وحدهم هم الذين يصلون إلى نفس النتائج، بل كذلك بعض مشجعى ومنظرى ونقاد الطليعيات التشكيلية، فاكتشف واحد منهم وهو أندريه لوت (André Lhote) مصطلح "**اللامتغير**" واستعمله أيضا بكثرة وطبقه على أعمال التكعيبيين المرتبطين بالنزعة البدائية والفن البيزنطى أو الباروكى. هكذا قد يصبح فان كوخ (Van Gogh) "باروكيا" وقد يرتبط بيكاسو (Picasso) – بحكم "تزامنيته" – بـ "لعبة فى تقليد القرون الوسطى". وقد اعتبر خوان كريز (Juan Gris) وناعوم كابو (Naum Gabo) من الوجهة ذاتها، "كلاسيكيين". وتستبعد جدية المراجع كل أثر من التناقض السطحى اليسير، فالظاهرة طبيعية تماما بحيث إن مفهوم الثابتة يظهر أيضا فى الجمالية العامة تبعا لملاحظات قريبة من المنظور الذى ننطلق منه.

إن الدراسات "الموازية" أو المقارنة ("مقارنة" ثيمية أو وظيفية أو بنيوية محضة) عن الكتاب والأعمال التى استطاعت التخلص من كل "العلاقات الفعلية"، وكل الانعداءات والتأثيرات الممكنة المؤكدة من الوجهة الوثائقية، تنتمى إلى نفس الإوالية، لكن على مستوى مصغر. ومع ذلك لا يسعنا أيضا إنكار سلسلة كاملة من التقاربات النمطية و"التوافقات" والتطابقات. فلماذا لا ندمج كل هذه العناصر المشتركة ، كيفما كان نوعها ، فى نفس المفهوم الكلى للثابتة؟ إن هذا المنهج أيضا بدأت الموافقة عليه نظريا فى الأدب المقارن التقليدى.

ولا يزال الوضع الراهن لفكرة **الثابتة** غامضا وغير مستقر نوعا ما، وضع تلغمه عدة اعتراضات، أحيانا عنيفة، ذات طابع وضعى – تاريخى، أو تلغمه عدة توجهات جمالية راديكالية (لا تقبل إلا حقيقة العمل الأدبى الفردى بالمعنى الحصرى، والمنعزل فى فردانيته المبدعة والمتصلبة). كما أنه يتردد بين الإثبات التجريدى والتجزيئى والطارئ (بداهة) والكبت أمام تعميم يتخذ شكل نظرية متماسكة ومنهجية

ملائمـــة، نحن، حقــا، فى أمـــس الحاجـة إليهما. أما بالنسبة إلينا، فنحاول الإسهام - من منظور معين - على ملء ذلك الفراغ، لتخليص **الثابتة** من الشك ومن مجالها المتنازع عليه تاريخيا ونظريا. بالإضافة إلى ذلك، لا يهمنا الإقرار بالظاهرة كما هى، بقدر ما تهمنا الآن إمكانية استخلاص كل المسلمات المفيدة - بملاحظات وتعريفات مقبولة عمومًا - لـ "تشكيلية" "الفكرة الأدبية" و"نمذجتها". وقد تفتح فى هذا الإطار الثابتة الأدبية آفاقا استكشافية خصبة، وتتحول فى بعض الحالات إلى متغير نظرى - أدبى حقيقى.

وتجتاز هذه السيرورة الأكثر تعقيدا، سلسلة من المراحل المثالية، أبسطها وأولها هو التناظر والترابط من النوع الاستعارى أى "الاستعارية" (Métaphorisation) : التناظرات والترابطات المتواترة جدا التى تفرض نفسها بتأثير الصورة الإيحائى بعيدا عن كل حافزية تاريخية. وتكمن العملية فى المقارنة الضمنية والحدس والإدراك ووحدة "الروح الذكية" وهى أكثر إيحاء ودلالة من كل الفحوص ذات الطابع الوثائقى والتاريخى غالبا، ("الباروك" القديم أو الشرقى "الأسيانية" (Assianisme) = "التصنع" إلخ). وعلى مستوى أعلى، تشكل مجموعة من الرموز والثيمات النمطية والحوافز المتطابقة بوضوح خلال حقب تاريخية معينة تعيينا واضحا، ما قد يمكن تسميته "الثوابت المحددة تاريخيا"، وهى مميزات عصر من العصور. إن جرد الرموز المتعارضة خلال حقبة الثورة الفرنسية: (نور/ ظلام، شروق/ غروب، نكبة/ خلاص، جمود/ إحياء إلخ) - وهو مثال من بين عدة أمثلة أخرى ممكنة - يوضح مثل هذه الحقيقة. وتتعلق فى هذه المرحلة آفاق "التنظير - كما نطالب به - بالتعميم والتواتر ضمن مقولات ذات وظيفة مزدوجة: نمطية وتاريخية.

ومن البديهى أن الموضوعية (Topologie) التقليدية، منذ أشكالها الأولية إلى أكثرها تعقيدا، قد تقدم نتائج جد مهمة إذا تمت معالجتها بحذر وتم تمثلها كما ينبغى. إن التماثل التالى: **عبارة مألوفة - موضع - ثابتة**، يشكل فى حد ذاته أولاً نتيجة مقبولة ومحكمة، بحيث **إن** جدولة تلك المواضع أو جردها أو تنميطها تتعلق بجوهر **النمطية**،

وهى عملية مقبولة لها نفس الخاصية، وتقتضى الموضعية **بالأحرى** تخطيطا واختزالا إلى العناصر الأساسية، وتمفصلا منسجما وواضحا، ومع ذلك، فإن هدف جدولة كل الثيمات، والأنماط إلخ، هو استخلاص مثل هذه الثوابت. أما ما تدعوه اللغة الحديثة **بالشكل والشفرة** فلا يعبر فى الحقيقة عن واقع آخر، لأن "الشفرات" البتراركية والتصنعية والرعوية إلخ، تتعلق طبعا بجوهر **الموضعية**. وبهذا الفارق الإضافى، الذى لا تقل حداثته، قد تختزل الشفرة إلى وظيفية "نسق" محدد ومستقر وملائم وصحيح. إن نوعا من التأثير التحليلنفسى يصبح ملموسا، مع اعتبار "ثبات بعض الحوافز فى نفسية الشعراء وتجلياتها الخارجية الثابتة "(ليوسبتسر Leo Spitzer).

وعلى هذا المستوى فإن تشكيل الثوابت المنمذجة فى إحدى العلاقات التى استعرضناها منذ لحظة (**الموضع** Topos، **النمط** والشكل Pattern) وهى مفاهيم مترادفة تقريبا، **والشفرة** إلخ) لا يصبح ممكنا، بل ضروريا أيضا، واختزال المادة الأدبية إلى نسق من البنيات الشكلية بواسطة تجريد منهجى، لا يجعل فقط "**الأجناسية**" (génologie) ممكنة، بل كذلك جرد "الأشكال البسيطة" التى لها قيمة الثابتة ضمن أجناس من حيث هى "قوالب ممكنة أو قنوات تعبير" أو أنساق من الثوابت كذلك. وتمثل الثيمة والحافز الأدبى شكلين متطابقين نوعيا يضفى عليهما المبدع جوهرا شخصيا وجديدا. وعلى هذا المستوى من التحليل تأخذ كلية العناصر المشتركة فى مجموعة من الأعمال الأدبية اسم "الشكل" لأن له نزوعا نمطيا – موضعيا ذاتيا.

وتقتضى **النمذجة**، وهى آخر مرحلة من هذا المسار المنهجى، ثلاث عمليات متلازمة ضرورية ومترابطة ترابطا وثيقا:

(أ) الكشف عن قواعد "تولد" أو "تنسق" عملا أدبيا أو مجموعة من الأعمال الأدبية وفقا لنوع "القواعد التوليدية" من زاوية ما.

(ب) إعداد "مخطط" أو "تصميم" أو "شبكة" من خلال استخلاص العناصر المشتركة – أى كلية الثوابت – المجتمعة فى جدول "عرفى" ومثالى وملائم، إذن قابل للتطبيق على كل المظاهر الأدبية القابلة للاندماج والخضوع لقانونه الداخلى.

(جـ) تعيينات وتعريفات نظرية ثابتة ذات معان موضعية (Topique) ومعان منمطة وأساسية يحصل بفضلها النسق والمخطط المثالى والثوابت المكونة على نفس **الاسم**، ولا تتم مطابقتهما إلا بفضل هذه الأسماء فقط.

فإذا كانت هناك "ثوابت تحولية (Morphologiques) "وثوابت "سردية". لها "وظائف لامتغيرة" خاصة بكل أشكال النوع السردى، وخصوصا بأشكاله الشعبية (وصف هذه الثوابت عند بروب (Propp) وستراوس (C. L. Strauss) هو وصف نمطى)، وإذا كانت هناك أيضا "ثوابت شعرية" و"كلمات - جوهرية "وكلمات - ثيمات" فى مجال الشعر، فمما لا شك فيه أن هناك أيضا مفاهيم أدبية ثابتة وجديرة بأن تعرف هذه المجموعة كلها من الظواهر وتدمجها.

إذن قد يتجسد المخطط الأولى وفقا للنموذج التالى: إن الظواهر الأدبية الموحدة والمتوازية والثابتة قد لا تتطابق إلا بالمفاهيم الأدبية الموحدة والمتوازية والثابتة التى تصبح بواسطة "نمذجة" ملائمة أفكارا أدبية معرفة تعريفا واضحا ومحددة تحديدا دقيقا، وتتأسس ثابتة من هذا النمط، كما هو معروف، بواسطة تسمية مشتركة (مصطلحية موحدة أو متقاربة)، باعتبارها الجوهر اللامتغير لنموذج نظرى ممكن، وبفضل مثل هذا النموذج (أو مجموعة نماذج) يمكن الوصول إلى تعريف بعض الظواهر الأدبية العالمية، وإلى تحولية وظاهراتية حقيقيتين للأدب، وبالتالى إلى "شاعرية مقارنة" احتمالية ذات أبعاد عالمية. وبهذه الطريقة من الممكن تماما أن نجد فى السوريالية، على الأقل، تناسخا للثورة الرومانسية، كما نجد كلوديل(Claudel) "رومانسيا رغما عنه"، ولدى دوستويفسكى (Dostoiovesky) وفوكنر (Faulkner) تداخل عناصر رومانسية وواقعية **متطابقة**. كما يجوز ربط الرواية البوليسية أو الشعبية " بالأدب الشعبى إلى حد ما لأناشيد المآثر (Chansons de geste) "وبـ "رواية الرعب (Roman noir) " إلخ. ولا تكون كلية هذه الترابطات مشروعة إلا إذا قامت الثابتة الأدبية بوظيفة إطار مرجعى، وعامل الاتصالية والوحدة البنيوية (الشكلية والنظرية)، وعامل المبدأ التنظيمى فى نفس الوقت.

إن فكرة الثابتة، كما تم تعريفها، لا تستبعد التغيير أو عدم الثبات، فهي "ثيمة ذات تغيرات" حقيقية، **ومفهوم** يتم استعماله – في نظرنا – في معنيين مختلفين.

١– الاعتراف بفعالية العلاقة **الثابت/ المتغير** في كل عمل أو مجموعة أعمال أدبية متقاربة. وهذا لا **يعني** تجاهل "فردية" أو "أصالة" العمل الأدبي والتخلي عنهما، بل فقط وضعهما بين قوسين لأسباب منهجية محضة وأثناء مدة تحليل الثوابت لا غير.

٢– تغير التعيينات التاريخية في الزمان والفضاء التي تنتظم في كل مرة **بشكل مختلف** العلاقة الجوهرية والتماثلية **تقليد/ ابتكار**. لذلك فإن مفهوم "الشاعرية الجدلية" التي تعتبر نفسها غاية "تركيب الظواهر المتناقضة" مفهوم مبرر كليا، دون الحديث عن "الثوابت الجدلية" بالتباسات كثيرة أحيانا بين أصناف مختلفة من "الثوابت" قوانينها تتباين تباينا أساسيا: أي ثيمات الأدب الجوهرية مثل (**قلب/ روح**) والمبادئ البلاغية (**الإقناع** docere **والحافزية** movere) أو الجمالية (**اللون المحلي** Couleur Local **والبيئة** إلخ)، كما يمكن ملاحظة توسع الأبحاث من هذا النوع في مجال النقد التشكيلي بفضل توضيح ظواهر التشاكلية الفنية: فن غير تصويري قروسطي وحديث، ومبادئ لا متساوقة مماثلة في الفن الشرقي والفن العربي، واستقرار الفضاء التصويري اللامتساوق الذي لم يتغير منذ عصر النهضة حتى التكعيبية إلخ.

٢ – الثوابت النظرية :

يؤدي وجود الثوابت النظرية إلى أبعاد وخلاصات متطابقة؛ إذ ينزع الفكر الإنساني، في أعلى مستوى تجريداته، من خلال عناصره الجوهرية (المفاهيم، الأفكار إلخ) إلى حلول وصيغ ثابتة: أي عالمية وأساسية ومتشاكلة وقارة داخل مجال نظري تحكمه مواقف وبدائل لا متغيرة. وإن أهم الرؤى للعالم والحياة (Weltanchauung) والتجارب والقضايا الإنسانية الجوهرية الأصلية – الحياة، الموت، الحب إلخ – (Urproblem) وكذلك العالم الأيديولوجي الخاص بكل عصر بما في ذلك فكرة "**روح**

العصر" (Zeitgeist)، محصورة حتما فى شكلها النظرى (وليس فيما يتعلق بمضمونها التاريخى المادى)، مع ميل قوى إلى قولبة المبادئ والأشكال الجوهرية. ويثبت لنا تاريخ الأفكار أن "المفاهيم الجوهرية أزلية"، لأن حياة الإنسانية الروحية الواعية أو اللاواعية، وقدرتها على التأمل والنظر وميلها وطموحها إلى التنسيق النظرى – الفلسفى، تنزع لا إراديا إلى إعادة "الكشف" عن نفس الثيمات والقيم وأنماط الحلول والتصورات الأساسية خلال ظروف تاريخية مختلفة. من هنا تأتى سلسلة من البدائل "المحددة": تستبعد المادية وبالأحرى المادية الجدلية، دائما وفى كل مكان، المثالية، مهما تعددت الفوارق التى قد تظهر عليها هاتان الفلسفتان الجوهريتان. وفى هذا الإطار، هل الإقرار أيضا بمبدأ "وحدة" الفكر و"اتصاليته" و"موضوعيته"، بل "مماثلته"، والوصول إلى "**الفلسفة الخالدة** (Perennis Phillosophia) هى نتيجة منطقية؟ إن العقل يبقى دائما متساويا مع ذاته من خلال الأعمال الفكرية والمسلمات والنتائج المتطابقة تطابقا طبيعيا. ويثبت تاريخ الفلسفة وتاريخ الأفكار والملاحظات النسقية أو التجريبية دوما أننا نعثر على عدد من الأفكار "القديمة" فى نواة الأفكار العلمية "الجديدة" (أو أفكار ذات طبيعة أخرى). ولا تخرج اللسانيات عن هذه القاعدة، ذلك لأن اللغة ذاتها "محافظة" و"متنامية" فى نفس الإطار مع ميل إلى تخليد المفاهيم (أو الكلمات) الرئيسية.

إن قبول وجهة النظر هذه مهم، لأن وجود عناصر نظرية متطابقة ومشتركة، ومن ناحية أخرى وجود دوائر وأنساق فكرية متنافرة كليا فى الزمان والفضاء، لا يمكن تفسيره فى نهاية المطاف إلا بهذه الطريقة، وينبغى أن نضيف إلى كل ذلك واقع التوافقات والتماثلات الشاذة أو المتنازع عليها (مثل العلاقات المحتملة بين الرومانسية وبعض الأيديولوجيات اليمينية التى كانت سبب مناظرة مشهورة). إن تفسير ذلك لا يتعلق بالقدم ولا بالتأخر ولا بالأسبقية ولا بالتتابع، بل بنوع من روح المثابرة وتوافق المسلمات والنتائج والاستنباطات العقلية التى قد لا تؤدى إلا إلى نتائج متطابقة. فما تم التفكير فيه أو يفكر فيه الآن، بشكل أحسن، سيتم التفكير فيه بعد قرون عديدة

بمصطلحات متطابقة تطابقا شكليا أو تطابقا جوهريا، ويوجد هذا النوع من البراهين – الذى يشبه هو أيضا الثابتة النظرية – فى القرن السابع عشر، إبان صراع القدماء والمحدثين المشهور، وتم الإدلاء به لمساندة المحدثين ("الحقيقة ليست جزئية، إنها توجه جميع الناس على حد سواء")، مثلما يوجد فى القرن العشرين ويتم التعبير عنه بصيغ متشابهة تماما.

ليس قصدنا وضع جرد كامل لتلك الثوابت النظرية، بل إبراز باختصار الواقع الموضوعى لظاهرة روحية ليس إلا. ويسجل كل تاريخ وموسوعة ومعجم وقاموس فلسفي عددا كبيرا من الثوابت النظرية التى تعرض عموما فى شكل ثنائيات: موضوع/ ذات، مادة / روح، حرية / لزوم، حقيقة / خطأ، اسمية / واقعية، عضوانية / إوالية، دوام/ تطور، واحد/ متعدد، تشابه/ اختلاف، انتظام/ غدم انتظام، بسيط/ معقد، خير/ شر إلخ، وتنتمى فكرة الله والطبيعة والقانون والهوية والتقدم إلى نفس المقولة، تماما مثل: **أنا أفكر، أنا موجود، والنزعة البدائية واغتنام الفرص** (Carpe diem rosam)، **والحس المشترك** (Common sense) إلخ. وكون جميع هذه الثوابت تقريبا موضوع دراسات تاريخية أحادية يدل على نفس الاتصالية ونفس الدوام، مما يعيد الاهتمام مرة أخرى إلى قضية الشرط التاريخى للثوابت النظرية.

وكما هو الشأن بالنسبة للثوابت الأدبية، يخضع نظام الثوابت النظرية لانعطاف متغير مع لحظات من الكثافة والتلاشى ومن الامتداد والتقلص تبعا للحقب التاريخية المختلفة. وهذه حقائق موضوعية محددة من شأنها إعطاء مضمون واقعى لمفهومى: "المتغير" و"اللامتغير" فى كل حالة خاصة. وتحدث لعبة البدائل على مستويين: مستوى الاتصالية **الشفهية والاسمية** (الخارجية)، ومستوى ثبات **الدلالة** (الداخلية) أو عدم ثباتها. فالجناس لا يعنى دائما، وفى كل مكان، تطابق المعنى، بل يعنى فى أغلب الأحيان – بخلاف ذلك – تعدد المعنى **والاختلاف** الدلالى والتغيرات والتحولات والانقطاعات. ولا شيء أكثر خداعا من "دقة" الوسم الشفهى فى حقل النظريات، غير

أن الاتصالية المثالية، رغم كل الطوارئ ، تبقى لا جدال فيها؛ أى أن التشابهات داخل التنوع، والدوام داخل التتابع غالبا ما تكون علامات لتطابق عميق.

ويتأرجح تعريف الثابتة النظرية (مختزلة إلى أبسط أشكالها)، فى مرحلته الراهنة، بين الإقرار بعناصر فوق - تاريخية وتزامنية، وهى "أفكار" أو "مبادئ" مثالية حقيقية (مثل الفترات اللانهائية لأوجينيو دورس (Les éons d' Eugenio d'ors)، باعتبارها استمرارات للباروكية) وحلول شكلية تعود إليها جميع الشروح الوسيطة: "مجاميع متنافرة" من العناصر المركبة والجوهرية (**"الأفكار - الوحدات"** (Unit. Ideas) **أو الأفكار الأولية** (Primary Ideas) لأرثورلوفجوى، المندمجة فى "نموذج" وشكل وأنماط مقولات). إن هذه "الفكرة - الوحدة" (فى معنى تعريف العنصر البسيط واللامختزل، والشكل الموحد فى التنظيم الأولى الذى يمكن عزله وعدّه وإحصاؤه على الوجه الأكمل)، تشكل لا **متغيرا وعنصرا مفهوميا ومنهجيا جوهريا**، حتى نستعمل تعابير مدرسة من مدارس "تاريخ الأفكار"، وهذا يعنى فكرة الثابتة بالذات: الاتصالية والدوام والاستمرار والديمومة، والكم والكيف المتساويان واللامتغيران والطابع الاستبدالى إلخ، وتنتمى لنفس النمط العناصر النهائية والنوعية واللامختزلة والمحددة، و"الخلايا" الأولية فى مختلف البنيات (الجمالية واللسانية والميثية إلخ). وهذه العناصر هى: **"الأرتيم"** لـ (Artéme) **والمعجمة** (Lexèeme) **والميثيم** (Mythème)، وتستعمل اللسانيات الحديثة هى أيضا مثل هذه المفاهيم: المعجمة باعتبارها وحدة المعجم الدنيا **والكُلمة** (Monème) وحدة دالة للنطق الأولى، **والصُرفة** (Morphe'me) أدنى عنصر دال لملفوظ معين لا يمكن تقسيمه إلى وحدات صغرى إلخ.

علينا أن نأخذ بعين الاعتبار، على الخصوص، خاصيتى هذا النوع من الثوابت: أى الطابع التجريدى باعتباره مسلمة التشكيلية المعتبرة، ثم خاصية "القيمة العددية" باعتبارها مسلمة لتحديد الكمية (عد، تعداد، جرد، "إحصاء") من جهة لأن الثوابت النظرية هى بقيا لا شخصية ذات صفاء مجرد وأساسى، مما يسمح بتخطيط العناصر وتشكيلها واختزالها إلى بنيات شكلية محضة، و"تصنيفها" وترتيبها حسب قواعد نوعية

منظمة، كما يسمح بوضع جداول النماذج التى تعيد تنظيم المعطيات المعنية على مستواها الملازم. ومن جهة أخرى يؤدى الجرد الدقيق لـ "عناصر الوحدة" هذه، ضمن حقب ودوائر عقلية محددة تحديدا واضحا، إلى تعيين معدل التردد والنسب المئوية الإحصائية التى تمتلك أيضا قيمة الثابتة، لأن "الشكل" الذى "يتكرر" يصبح بذاته ثابتة.

٣ - الثوابت النظرية - الأدبية.

إن واقع الثوابت الذى تم فحصه كليا على المستوى الأدبى والنظرى (الفلسفى والجمالى إلخ)، ينتمى فى نفس الإطار إلى المجال النظرى - الأدبى. وفى نظرنا أن الثابتة النظرية - الأدبية - وفى هذه الحالة الفكرة الأدبية - تمثل، فعلا، حجر زاوية هذا النسق كله، وأحد عناصره الأساسية. وفى رأينا، فإن الفكرة الأدبية هى ثابتة مهمة من خلال معنى مزدوج:

(أ) باعتبارها معطى نظريا - أدبيا، موضوعيا وأساسيا ذا تردد ودلالة عالمية.

(ب) باعتبارها عنصرا مندمجا بدوره فى "نسق"، أى فى بناء الأفكار الأدبية الخاص بنا، أساسه النظرى والمنهجى شكل نقدى "جديد"، ألا وهو نقد الأفكار الأدبية.

ولا يتعلق الأمر طبعا بانشغال جديد تماما، وفضلا عن ذلك فإن التحليل، الذى سننكب عليه أدناه لا يدل فى الواقع إلا عن "توارث" لهذا النوع من الملاحظات و"خلوده" (المنطقى والموضعى والبلاغى). غير أن ما هو مختلف، فى نيتنا على الأقل، هو وجهة النظر التى ننطلق منها والمناهج التى نسعى إلى إعدادها والنتائج التى نحاول استخلاصها، منتقلين من ملاحظة تجريبية إلى عمومية بناء نظرى. لكن الأدوات والعناصر الأساسية (**الأفكار - الوحدات**) دائمة وتظل كذلك بحكم طبيعتها بالذات. إن كل هذه الحقائق المتعلقة بالتجربة الأدبية المألوفة قد استرعت أيضا انتباه "الأدب

المقارن" التقليدى الذى جعلها ضمن أهدافه، ولو كانت أهدافا جانبية: أى الفكرة الأدبية بصفتها موضوع الأدب المقارن، وتطابق تصور العالم لدى الكتاب من حيث هو ثيمة للمقارنة النظرية - الأدبية، وتداخل التاريخ الأدبى وتاريخ الأفكار. وفى النقاشات الجديدة التى تدور حول هذه الثيمة أصبح من جديد "تشكيل الثوابت والمتغيرات المميزة لنوع أدبى أو حقبة من الحقب الأدبية "مسألة حالية وراهنة. وبما أن هناك اعترافا بوجود "الثيمية الأدبية" (النظريات الأدبية)، والعلاقات بين الثيمات الأدبية والمفاهيم الجمالية، وبدمج الثيمات الأدبية فى البنيات الأيديولوجية الكبرى وإلحاقها بـ"**تاريخ الفكر**" (Geistesg eschichte) التقليدى، فإن "الثيمية" (thématologie) لا تنكر هى أيضا هذا النوع من الأبحاث.

إلا أنه سيكون من الخطل الاعتقاد أن هذه المجالات التقنية والمتخصصة وحدها، توضح وجود الثوابت النظرية - الأدبية، لأننا فى الحقيقة على صلة، قبل كل شىء، بظهور "تلقائى" وتجريبى تقريبا، ذى تطبيق جد مألوف. يضاف إلى ذلك أن مثل هذه الانشغالات مألوفة (أو كانت كذلك) حتى فى أوساط الطليعة التى من العسير أن يشتبه فى أنها صارمة أكثر من اللازم فى استعمال المصطلحية، أو فى إقامة تعريفات حقيقية، أو فى تحديد السمات النظرية العامة، أو فى الإقرار بوجود الثوابت النظرية - الأدبية الموضوعى أو عدم وجودها. غير أن أندرى بروتون (André Breton) الذى كان يعتزم تنظيم **مؤتمر لتحديات توجهات** الروح الحديثة **والدفاع عنها** (١٩٢٢)، كان يفكر أولا فى وضع "جرد مضبوط للقوى الموجودة" ثم "فى طبيعة نتيجتها"، وهو أهم شىء بالنسبة إلينا. بعبارة أخرى كان يفكر فى طبيعة العناصر "الحديثة" الأساسية، المشتركة والثابتة فى آن واحد، القادرة على جعل ذلك المفهوم قارا، كما كان يعلق بعض المستقبليين اهتمامهم الفعلى على "استقرار المصطلح" (وبالتالى "ثباته")، وهو الشرط الأساسى لائتلاف تيارهم ووحدانية اتجاهه. وأخيرا، فإن فكرة "عبثية العالم"، بالنسبة لأحد الدادئيين مثل تريستان تزارا (Tristan Tzara)، يمكن اعتبارها ثابتة من خلال الأشكال التى قد استمدتها تلك الفكرة. إن هذه المسألة هى بمثل هذه الأهمية،

بحيث يفرض مفهوم **الطليعة** ذاته، رغم التأرجحات أو التناقضات أو التحولات، الملاحظة التالية: هل هذه الظاهرة هى ثابتة أو تاريخية - عابرة أو "اسمية" فقط؟ إذن علينا مرة أخرى أن نتساءل: ما هو الوضع الحقيقى لهذا النمط من الثوابت؟.

إن التسميات والمصطلحية عرفية حتما، غير أن عرفا ما، مقبولا ومدعوما ومستعملا، يشكل فى حد ذاته "ثابتة" معينة. وتحصل السمات النظرية المشتركة التى تم الكشف عنها فى مجموعة من النصوص، بواسطة عملية الإسناد، على تسمية مفهومية "تتأصل" فيما بعد. ويكثر الحديث فى عصرنا عن "اعتباطية العلامة اللسانية"، فإذا بنفس المفهوم بالضبط - وهذا مثال آخر عن الثابتة!- يظهر فعلا منذ بداية القرن الثامن عشر، وذلك فى المجال الذى يهمنا، وهو مجال الأفكار الأدبية. يقول كلود بوفييه (Claude Buffier) : "إن الأفكار التى نربطها بالكلمات وبطرق التعبير وبالأشكال والمجازات والرموز اللغوية، لا تصف ولا تحدد إلا ما قد أعده تعيين اعتباطى". إن مثل هذه التسميات العرفية المخصصة لأشكال مختلفة، تظهر فى النقد الحالى، كأسلوب منهجى كما ينبغى.

إن العرف الجوهرى فى كل الثوابت كيفما كان نمطها، بما فيها الثوابت النظرية - الأدبية، هوالتطابق والاستقرار الدلالى؛ إذ ينبغى أن يبقى المفهوم مطابقا ومساويا لذاته، من حيث نواته الأساسية ومشتقه النظرى كما فى دلالاته الجوهرية. وعندما كان رامبو(Rimbaud) يفسر لأمه أن معنى روايته **موسم فى الجحيم** معنى "حرفى وفى جميع معانيه"، فإن هذه الدعابة كانت تحدد، بشكل أو بآخر، الشرط الثابت للفكرة الأدبية ذاته: أى التطابق الحرفى والاسمى من حيث الوسم الشفهى والاستقرار الأساسى للنمط الأولى (Prototype) الدلالى، والمجموعة المتقاربة من الدلالات، "استقلالها" جد مقلص أكثر مما يعتقد عادة. إن الدلالات الجديدة، ظاهريا، تكشف على الخصوص عن قوة المعانى الأصلية والاشتقاقية للأفكار الأدبية التى تعين الأفكار والفوارق الأساسية وتحددها. والملاحظ أن التعريفات "القديمة" غالبا ما تكون أوضح وأكمل، وفى آخر المطاف، أجود من التعريفات "الجديدة". فمفهوم **الحديث** كان له فى

القرنين السابع عشر والثامن عشر معنى دقيق، أما اليوم فلا يمكن أن يقال عنه ذلك، ونفس الشيء بالنسبة لفكرة "**الأصالة**" أيضا. وتنضم الاتصالية الحرفية عموما إلى هوية المفهوم المعنيّ واستقراره الدلالي: بمعنى أن كل عمل أدبي جيد ومثالي (eo ipso) عمل "كلاسيكي" والعكس بالعكس، وحتى العلاقة بين البعدين (المعجمي/ الدال) هي علاقة ثابتة. كما أن وحدة المعجم اللاتيني الذي هو أساس المصطلحية الأدبية الغربية التقليدية ليست، هي أيضا، غريبة عن هذا الاستقرار النظري البارز الذي لن يتم التشديد عليه أبدا بما فيه الكفاية.

ليست كل هذه المقترحات بتاتا فرضيات أو نظرات أو مجرد استنباطات، لكن التجربة التاريخية المباشرة جدا، وتحقيق النصوص، ثم الدراسات المنهجية المنجزة في مجال تاريخ الأفكار الأدبية، تدل على اتصالية الأفكار الأدبية واستقرارها البارزين، وانطلاقا من لحظة محددة، وفي مرحلة معينة من تاريخها، "تستقر" تلك الأفكار و"تتبلور" وتصبح ثوابت حقيقية. وقد اتضح مثلا أن التعريفات الستة الأساسية للجميل (الحسن واللطيف، التناسب، اللياقة (decorum)، الموضوعية، **إتقان النسبة** (recta ratio)، خاصية الطبيعة)، وكذلك تعريفات **الفن** ("حرية"، عمل يتم إنتاجه حسب قواعد معينة، "لا إبداع" – بمعنى أنه ليس عملا من أعمال خالق ما – عمل لا تعبيري، متنوع ومحاك)، تتكرر بثبات لافت للانتباه منذ القدم حتى عصر النهضة مرورا بالقرون الوسطى، بالإضافة إلى ذلك، فقد ظهر من جديد العديد من تلك المبادئ خلال القرنين الأخيرين. كما أن التعريف الشكلي للبلاغة لم يطرأ عليه أي تغيير منذ عصر النهضة حتى القرن الثامن عشر. وفي الواقع أن عهده يعود إلى زمن بعيد، ولم تغير فيه التمثلات والتقاليد والإطنابات أي شيء، وتتقيد **البلاغة الجديدة** بنفس التقليد تقيدا دقيقا. ويصلح نفس الإثبات **للشعر** وتعريفاته النمطية حيث ظل تصوره الأساسي حتى القرن الثامن عشر ثابتا، ويتأرجح بين محورين (الحدس/ القواعد، الطبيعة/ الفن، العقل/ الإحساس إلخ). ويبدو نفس التعميم محتملا، لكن بمضمون مختلف في القرن التاسع عشر. ويمكن أن نقول هذا عن **الأدب** كذلك: **الكتابة** grammatica (= الثقافة)

والدراسات الإنسانية والآداب الإنسانية والآداب الجميلة وجمهورية الآداب والأدب (بالمعنى التحقيرى للكلمة) **والتواصل والنص** إلخ. ومن الواضح ملاحظة أن مفاهيم معينة تظهر من جديد داخل المفهوم الشامل **للرومانسية**، وهى مفاهيم متشابهة أو متطابقة أو متماثلة فى جميع التعريفات الممكنة للرومانسية، مهما كان عددها (١٢٦ أو .. ١١١١٣٩٦!) أو انتقالاتها الدلالية، وقد حاولنا نحن بالذات البرهنة، بشكل أو بآخر، فى المجلد الأول من مؤلفنا **قاموس الأفكار الأدبية**. عن "ثبات" ٢٨ فكرة أدبية، ونعتزم متابعة هذه العملية فى الأجزاء اللاحقة.

إن ظاهرة بروز بعض الأفكار المتواقت فى دوائر وحقب مختلفة، بمعزل عن كل "تأثير" وكل "انعداء" مباشر، ظاهرة معروفة جدا، ويمكن التحقق من ذلك فى مجال الأفكار الأدبية التى ترى إذن خاصية "ثباتها" تتحدد وتتعزز فى آن واحد. وتؤدى التأملات المتماثلة التى ظهرت فى ظروف متطابقة أو متماثلة إلى نتائج متطابقة أو متماثلة من خلال شروط استقلال كامل، ولا تغير الشروح المقدمة ("روح العصر" و"أفكار وشيكة الظهور" إلخ) واقع الأحداث فى شىء: ظهور تعريفات ودلالات متطابقة بدون علاقات مباشرة بينها فى الزمان والفضاء، ففكرة "**كلاسيكى**" فى معنى "نموذج" و"مثالى" و"معيارى" هى نفسها فى فرنسا خلال القرن السادس عشر، وفى إنجلترا فى القرن الثامن عشر. وبرزت فى هذا القرن [أى ١٨] أفكار **الرومانسية والأصالة والإبداع والعبقرية** من جميع الجهات، فى معان متقاربة ومتطابقة جدا، وقد أمكن إقامة سلسلة كاملة من العلاقات بين شيلنغ (Schelling) ووردزورث (Wordsworth) على أساس مجرد التشابهات المستقلة، وفى إطار نفس "**الرؤية للعالم**" الرومانسية، ومن المستحيل البرهنة على وجود تسب مباشر بين التعريف الحالى للعلامة الفنية وبعض المعانى المسلم بها فى القرن الثامن عشر. غير أن التشابه واضح وأن توافقات متعددة، بعضها توافقات نصية، تقضى لصالح هذه الفرضية. وهناك ميث الأصالة النظرية **للحديث**، التى ينفيها الفحص الدقيق للنصوص كل مرة. فأطروحة الشكلانين الروس الشهيرة (otstranenie) لها أيضا سوابق لدى شيلى (Shelley) ووردزورث إلخ، تماما

مثل جمالية **الحلول الذاتى** (Einfühlung) **والتأثير الاغترابى** (Verfremdung se fekt) إلخ. وظهرت سلسلة من أفكار "الفن المضاد" فى آن واحد لدى أ. سوفيشى (A. Soffici) ولدى أنصار الدادئية بشكل مستقل تماما.

إن التطابق الجوهرى للأفكار الأدبية المتساوية من حيث النوع والمحددة فى أوساط مختلفة تماما، يجعل المراجعة الموضوعية للثوابت النظرية – الأدبية ممكنة على أعلى مستوى محتمل. إننا نعرف البحث الكبير الذى انكب عليه كورتيوس فى مجال الأدب الأوروبى اللاتينى القروسطى، وقد تأكد هذا المنهج فيما بعد بنماذج قاطعة أكثر ما يمكن عن تعريف الشعر (**الكذب** (Lüge) **واللاهوتية الخفية، الوصفية ، واللاهوتية الحدسية** (Verborgene Theologie, Dargestellte theologie, Intuitive Theologie) ويمكن فحص نظرية المعانى والأنماط الأربعة لتأويل النص(الحرفية والرمزية والباطنية والصوفية) بنفس الشكل على نطاق واسع يغطى فى الحقيقة مجموع الشروح القروسطية، ومن الواضح أننا تجاه ثوابت هرمنوطيقية داخل فضاء نظرى منتظم وثابت وعالمى – مطابق لأبعاد حقبة من الحقب – وقد أشرنا سابقا إلى التطابقات **الكلاسيكية – الرومانسية والصينية – الأوروبية**، غير أنها قد تكون مستحيلة دون وجود تلك الثوابت مقدمة فى شكل ملازمة نصية، ومخططات ذهنية دائمة فى علاقة جدلية، وسنتناول هذه المسألة بتفصيل فيما بعد. ومهما كان الفرق كبيرا بين **الواقعية** فى القرون الوسطى والواقعية الحديثة، فإنهما – حتى نكرر أطروحة إريك أويرباخ (E. Auerbech) – "يتطابقان" فى "تصورهما المبدئى"، وعلى كل حال فإن نقدنا مقتنع بحق أنه إذا كانت "الحوافز" التى هى أساس تمثل الواقع مفهومة فهما صحيحا، فإنها "تثبت فى أى نص واقعى كان". ومما لا شك فيه أننا نواجه ثوابت واقعية تؤدى إلى تمثيليات نظرية تتطابق معها. إننا لن نلح على العلاقة الموجودة بين **الأسبانية – التصنع – الباروك** التى يستحيل الإقرار بها دون تحديد هوية الثوابت النظرية المشتركة، فأى ارتباط قد يكون بين تصور أكبر اللاهوتيين القروسطيين عن "غموض" الكتاب المقدس وغموض شعر مالارميه (Mallarmé)؟ هناك ارتباط واحد: فكرة

"الروعة الإيحائية" وهى علاقة يقبلها أيضا مؤرخون صارمون، ولا صلة لهم بكل تداع مفارق. ومهما بلغت حدة الالتباس فى إقامة ثوابت الجمالية الحديثة، فإن تلك الثوابت موجودة بالتأكيد، لأن مسألة الثوابت النظرية – الأدبية، الحديثة فى هذه الحالة، لا تتعلق بالإحصاء أو التردد بل تتعلق بالاتصالية وخاصة بعلاقة القوة بين الأفكار الحديثة، والأفكار الكلاسيكية ؛ فالعلاقة ذات طابع **عرضى/ أساسى**: بمعنى أن حتى سنة ١٧٥٠ (وهو تاريخ عرفى) كانت الأفكار الحديثة عرضية، وبعد هذا التاريخ أصبحت أساسية، غير أنها فى جميع الحالات، كانت توجد وكانت قد تشكلت وكانت تنم عن اتصالية ثابتة.

ليست غايتنا الاهتمام هنا بالاستعمال لمفهوم **الثابتة** فى تاريخ الأفكار (بمعنى ثوابت تاريخ الفكر الأوروبى: النهضة، الكلاسيكية إلخ) أو فى اللسانيات، بل الإشارة فقط إلى تعميم مصطلح – بالمعنى الذى ميزناه به – يقدم بعض المنافع الأساسية تفيد مقاربتنا النسقية بوجه خاص. إن تجاوز بعض الظواهر من نوع "رومانسية الكلاسيكيين" أو "كلاسيكية الرومانسيين"، وشرحها شرحا تجريبيا محضا يجد قبل كل شىء أساسا موضوعيا، وهو وجود – فى كلتا الدائرتين – الثوابت المشتركة التى تلتقى فى سلسلة من النقاط الحاسمة، بواسطة لا متغيرات نظرية. لنشر أيضا إلى الأهمية التى اتخذتها فكرة الثابتة فى الظاهراتية والتحولية الأدبية، وكذلك الأهمية التى تضفيها على الوعى الأدبى، والنظرية الأدبية بالمعنى الحصرى. وليس هناك فقط **مواضع** أدبية، بل أيضا **مواضع** الجمالية الأدبية التى قد تكون بمثابة أساس الجمالية الأدبية الموضوعية ذات الطابع "العالمى" (وهى وجهة نظر إتيامبل (Etiemble) ونحن نشاطره هذا الرأى). وهكذا، ستتخلص نظرية الأدب العامة من إطار الملاحظات التجريبية والاستنباطات والنظرات لتنظيم تأملها الموضوعى – الملازم الخاص بها وتطويره، كما يكتسب الوعى الذاتى للأدب، بهذه الطريقة، تنسيقا وتدقيقا وتبريرا نظريا عالميا، ويعمل من "الأسفل إلى الأعلى" انطلاقا من مرحلة العناصر الثابتة والتجزيئية أو غير التجزيئية، والمشتركة بين جميع التعريفات الأدبية **عن/ وفى** كل

ميادين الأدب وقضاياه كلها، وأخيرا تصبح عملية النمذجة ممكنة تماما، بفضل الإقرار بالثوابت باعتبارها عناصر نظـرية قارة وتجـريدية و"قابلة للتشكيل"، أولا بالنسبة لفكرة أدبية واحدة ثم لمجموعة من الأفكار الأدبية المتقاربة، وأخيرا لكلية الأفكار الأدبية قصد تحقيق "نموذج" وحيد للأدب كله.

الفصل الرابع

التواتر والدائرية

تقتضى الفكرة الأدبية بصفتها **ثابتة**، والتى تمت دراستها عن آخرها دراسة منسقة، فحص بعض الظواهر المتلازمة والمتماسكة والمترابطة والدائرية فى آخر المطاف وإثباتها نظريا، وحتى لوبدت ملاحظاتنا، أو تبدو أحيانا "متناقضة" تقريبا، فهذا لا يمنع من أننا على صلة بنتائج مستنبطة استنباطا صحيحا من مقدمات واضحة، وأن تلك النتائج التى نعتقد أننا أقمنا الدليل عليها مقبولة على الوجه الأكمل.

١- التكرار:

إن تكرار الأفكار والظواهر والمواقف الإنسانية إلخ، تحت شعار "**لا جديد تحت الشمس** (الإكليروس L' Ecclésiaste I,10) ليس دون شك صورة مستحدثة، وتقدم لنا عنها المنظومة **اللغوية** لأمينسكو: ("الكل قديم والجديد هو كل الأشياء") صورة شعرية مأثورة فى الأدب الرومانى، ويبدو لنا أن تواتر الأفكار الأدبية النوعى وحده غير واضح بما فيه الكفاية. ولا يشكل هذا النمط من الثابتة، فى الواقع، إلا انحرافا وحالة خاصة من تكرار الأفكار بكل أنواعها، وهى ظاهرة استرعت الانتباه مرات متعددة. إننا إزاء موضع (Topos) نظرى جديد يكفى توضيحه ببعض الشواهد الأساسية بعضها مشهور. كان لابروير على صواب - وهذا فى مجال الأفكار الأدبية أيضا - حين كان يقول: "كل شىء قد قيل، ويأتى المرء بعد فوات

الأوان منذ سبعة آلاف سنة؛ حيث كان هناك أناس وكانوا يفكرون"، وكان لدى ب. كراسيان ((Baltasar Grácian) نفس الرأى، وحتى تكتمل السخرية ندرج هذا الموقف الذى يعود عهده – مرة أخرى – إلى العصور القديمة [nihil est dictum, quod nom est dictum Prius (Térencep] أو ,[Pereantinquit, qui ante nos nostra dixerunt (Donat)] وأخيرا، لنذكّر بقول غوته (Goethe) : "إن كل الأفكار المهمة تم التفكير فيها سابقا، لنحاول نحن فقط إعادة التفكير فيها مرة أخرى".

وهذا ما قام به وما زال يقوم به تاريخ الفلسفة الثيمى الذى يبرز، منذ بداية القرن التاسع عشر، ظاهرة تكرار المبادئ ("التشابه الفلسفى"، "التناسخ") مقتفيا آثار فيكو Vico (الذى سنعود إليه)، وهذا ما يقوم به أنصار تصور الفلسفة الخالدة (philosophia perennis)، وكذلك تاريخ الأفكار، وصنف معين من فلسفة التاريخ، وصنف من اللسانيات ("الكشف" عن نحو بورروبال (Port - Royal) والنحو الديكارتى إلخ). إن خلود الأفكار فى التاريخ يدخل، بذاته، فى مقولة بديهيات التفكير وعباراته المألوفة، دون الحديث عن الإقرار بـ "القوانين"، وعلى أية حال، بالظواهر الدورية والتواترات والتكرارات التاريخية التى أقيم الدليل على موضوعيتها، إلا أن هذا كله قد يبعدنا، إلى أقصى حد، عن تحليل الشرط المتواتر العادى للأفكار الأدبية الذى هو موضوعنا الأساسى. لنذكّر كذلك، عرضا، بالقانون النفسى لـ "التكرار اللانهائى" فى الروح الإنسانية "واستقرارها" الرمزى – النمطى الأصلى، قصد تحديد الإطار العام لنقاش موجه نحو الهدف الذى يهمنا لا غير.

إن كل ثابتة أدبية **متواترة** بحكم طبيعتها بالذات، وكل البراهين التى تبرر هاتين الظاهرتين متعادلة ومتضامنة ودائرية أساسا، إذن قابلة للاستبدال، وتنطبق أيضا الملاحظات الصالحة فى مجال "الثابتة" كليا على فكرة "التواتر" والعكس بالعكس، ويقتضى إبراز وجود الثوابت الأدبية الإقرار بظاهرة التواتر المتقاربة والمتضامنة. إن ملاحظة مثل هذه : "إن أسباب الثورات... قد كانت هى هى فى كل الأزمان "تعبر عن

سيرورة ثابتة مقترنة بسيرورة التكرار، ويمكن أن يقال نفس الشيء كذلك عن ملاحظة غوته (Goethe) هذه: "رغم طابع الكتابات الأدبية غير التام ، فإننا نجدها تكرر نفس الأشياء ألف مرة ". إن كل الدراسات الحالية عن "الانعداءات" و "التأثيرات" و "المحاكيات " و"السرقات" ، وعن مصادر نفس الأفكار ونفس الصيغ ونفس التعريفات ، ليست لها مقدمات أخرى مقبولة مع ذلك أكثر فأكثر ، رغم الاعتراض الذى يقوم به التاريخ الأدبى ذو التوجه الوضعى و"المتكلف".

فإلى أى حد يمكن الحديث بدقة عن "أصالة النهضة الإيطالية" ؟ أو أصالة الباروك ذى المظاهر الهلينية أو "المارينية" ذات التشابه الواضح مع "المدرسة الشعرية والفنية المنحطة الإيطالية "؟ وهل الملاحظات من هذا النوع (حتى ولو ظلت تلقائية وتجريبية تقريبا)، المطبقة مع ذلك على جميع التيارات الأدبية: **الكلاسيكية** ، **الرومانسية** ، **التعبيرية** ، " ***الباروك التعبيرى***"، ***الواقعية*** ("خطيئة قديمة مثل جوب (Job) وأرسطوفان (Aristophane) وسويتون (Suétone) وعلى"**الفن الشعبى والواقعية الجديدة** "، هى ملاحظات طارئة ونزوية أكثر من اللازم ؟ إننا فى الواقع أمام بديهية حقيقية: أى أننا نصادف دائما نفس الوسوم، وأن السابقة (neo) فى مقدورها إعادة شباب أى "قديم " أدبى، لكن بعيدا عن كل ملاحظة تجريبية وطارئة ، نلاحظ أن الرؤية المتواترة لتاريخ الأدب والفن تنفصل وترتسم جانبيا ، كما هو الشأن لدى هربرت ريد (Herbert Read) الذى يستشهد بوورنكر (Worringer) تعزيزاً لأطروحته. ولدى كورتيوس وغوستاف هوك (G. Hocke) صاحبى تآليف كثيرة على نسق واحد: **التصنع** ، وكذلك لدى مؤلفين آخرين، وقد عبرنا نحن بالذات عن فرضية ثابتة الأدب الأوروبى الذى يعتبر حركة غير ثابتة بين **الشعر** (اللاأدب) **والأدب** (= الثقافة الأدبية) ، **والباروك والجمالية** ، وهى أمثلة فنية من جهة و "حقيقة "و "ميميسة " (mimesis) و "واقعية "و "فرادة" من جهة أخرى. ويبرهن الحديث والطليعة على فكرتى الثبات والتواتر فى آن واحد ، بواسطة إعادات صياغتهما المتتالية ، الحديثة **الجديدة** والطليعية **الجديدة**.

قد تتوضح هذه الظاهرة بسهولة ليس فقط على مستوى المقولات الأدبية الكبرى ، بل أيضا على مستوى أساس اللغة الأدبية ، والشعر الشعبى و "الأشكال البسيطة" والأعمال الفردية والأنواع والأجناس الأدبية ، وذلك بأبحاث تصاعدية وتنازلية متطابقة. وتعرف اللغة والكلام ، مثلا، " ثوابت" دلالية وأشكالا أسلوبية مماثلة فى مختلف اللغات ، دون انعداءات مباشرة أو غير مباشرة. و "كلمات رئيسية" و "كلمات – ثيمات" لها نسبة تواتر محددة. وتؤدى إلى نفس النتائج التكرارات الموازية فى الشعر الشعبى ، والأشكال الصوتية "المكررة" ، "وكذلك تكرار "الإشارات الشفهية "فى الأساطير. إننا لا نقوم هنا إلا ببعض التحريات البسيطة – الانتقائية جدا – فى مجال ظاهرة أدبية واسعة ولا جدال فيها، لأنه من "المبتذل"، بمعنى ما ، التأكيد على رموز متواترة أو مترابطة. فهناك زيادة مفرطة من "**التوافقات** "و "**التراكبات** " و "**التطابقات** "و "**التماثلات** "و "**اللازمات** "فى الأدب ، كى يتعلق الأمر بمحض مصادفة. وفى الحقيقة ليس هذا العنصر هو الذى يثير انتباهنا ، بل النتائج التى تنجم عنه: أى وجود "تواتر الحوافز "**واللازمات** الأدبية الذى تبرزه الإيحاءات المنهجية أو مجرد ملاحظات منفصلة تماما بعضها عن بعض (فى الدراما أو الرواية إلخ)، ودالة إلى أبعد حد ، إذن مقنعة على الوجه الأكمل من أجل ذلك بالضبط. وتعاين جماعة من الجماليين من بين التقليديين جدا، واقع "الثوابت "فى الفنون والطبيعة والروح الإنسانية، وقد تم الكشف عن الأسلوب "الحديث" **للتشويق** حتى فى الكتاب المقدس... فهل يمكن اقتراح شبه – "نمطية" للتواترات الأدبية ؟ إن وجود التواترات الخطية (التى لها اتصالية مباشرة فى عمل أدبى واحد أو مجموعة من الأعمال) والتواترات المتناوبة والمتتابعة (فى الأجزاء المتتابعة لنفس الأعمال أو بظهورها من جديد فى حقب مختلفة فى أعمال مختلفة بدون أى ارتباط مباشر بينها) يؤكد مثل هذا الافتراض.

إلا أن الأمر الحاسم – من وجهة نظر تحليلنا – هو الإقرار بمفهوم التواتر الأدبى، ونقله إلى مجال الأفكار الأدبية ، حيث يشكل مقدمة إضافية للتشكلية والنمذجة، فتكون الحقيقة الجوهرية كالتالى : إن الأفكار الأدبية متواترة ، وتعبر بشكل

ثابت ولا متغير عن تكرارات نظرية، وإذا كانت هناك حقائق أدبية متواترة ، فلابد من أن تكون هناك ضمنيا تعريفات أدبية متواترة أيضا ، وليست هذه الملاحظة حديثة العهد ، لكنها لم تحصل بعد على تعريف مناسب وشرح وإطار ملائمين.

يمكن العثور على منطلق جيد فى نظرية "تواتر "الأفكار العامة ، على شكل **الأفكار – الوحدات** المعروف جدا ، القادرة على حصر فضاء الفكر المتجانس والأساسى حتى حدود صفائها المنطقى الكامل، كما يمكن طبعا العثور من ذلك على منطلق آخر فى النمطية المطبقة على حلول وتعليلات وتعريفات أدبية وصيغ رئيسية. وتقتضى هذه العملية تعميما مزدوجا: على المستوى الفردى وعلى مستوى كل تعريف (تم إعداده على أساس عدد كبير من الملاحظات الموحدة أو المتقاربة)، وهو تعريف خاضع بدوره إلى تواتر عال وله خاصية مجموع مبنين نظريا، وتتجلى قيمته فى تجاوز كل ملاحظة لا تفتأ تسجل انعداءات الأفكار والتأثيرات المباشرة ، ومجرد الرواج الأيديولوجى. وبهذه الطريقة لا يتم الوصول إلى "جرد" الحلول والتعريفات المتطابقة أو المتماثلة فحسب ، بل أيضا إلى قراءة قادرة بذاتها على إبراز كل الروابط الثابتة المدركة من خلال مثل هذه "الشبكة" النمطية . نصادف إذن على مستوى النصوص شواهد دورية لها قيمة استبدالية ، وهى شواهد تمثيلية لصنف العلاقات بأكمله ، أو لأنماط من العلاقات النظرية. لنشر فى هذه الأثناء إلى أن هذه "الصيغة – النمط " تبقى على مستوى طور كامن لمخطط لم يتم التعبير عنه بوضوح ، وبأنها قد تكونت من عدد معين من الثوابت الداخلية ، ولا تعرض **فعليا** إلا نادرا جدا أو لا تعرض أبدا كذلك.

وتؤكد هذه النمطية العامة للعلاقات والتعريفات الأدبية وتعززها وقائع تصعب مناقشتها، ويمكن ملاحظة أن عدد الحلول المقدمة والمصوغة ، بواسطة القيام بجرد بعض المسائل الأدبية ، تبقى **محدودة** دائما، فمهما كانت مقاصدنا وطموحاتنا "الإبداعية "، فإن مسألة الإبداع ، مثلا ، لا تحصل – دائما وحيث كانت – إلا على نمطين من الحلول الأساسية ، يتعلقان بـ"الإلهام" و"العقل" ، على امتداد سلسلتين من الشروح: لا عقلانية – طبيعية ، ومحاكية – مصطنعة ، فيظهر الأدب كـ " **إنتاج** "أو كـ "سيرورة ". إن فحصا دقيقا قد يمكننا من ملاحظة التكرار وعودة التعريفات القديمة تحت وسوم معدلة تقريبا فى تتابع متواصل. وهذه الظاهرة هى التى تغذى إيهام "تاريخ" الأفكار.

ينبغى أيضا الإشارة إلى أن المنحنى التاريخى لكل فكرة يجتاز عددا معينا من المراحل ، التى يمكن اعتبارها مراحل نمطية وضرورية تدخل فى نمط تسلسلها الملازم، ويتطابق مع كل مرحلة تاريخية نمط معين من الحلول، الذى يستحيل إداركه من خلال أحوال أخرى أو فى لحظات تاريخية أخرى ، ينجم عن ذلك أن تغير الأفكار يستجيب ، فى الواقع، **لأنماط تاريخيــة من التـعـريفات** لا لتشكيلات فردية ، وليست هذه الأخيرة فى الظاهر إلا فريدة وغير قابلة للتكرار، وتجتاز كل فكرة عددا معينا من المراحل الضرورية والمتسلسلة والدورية ، وعددا معينا من النقاط الحاسمة حيث تتبلور كل حالة تاريخية جديدة بأقصى درجة من الكثافة النوعية والوضوح، بل من الممكن التأكيد أن الفكرة الأدبية واضحة بقدر ما تتم مرارا استعادتها وتكرارها ومناقشتها وصياغتها وتحليلها.

إن هذا التكرار الحتمى يحدد فى نهاية المطاف إشباع الأفكار الأدبية وبالتالى **قوليتها**. وفى لحظة معينة من التحليل النسقى – التاريخى يبدو جليا أن الفكرة الأدبية لا تفتأ ، فى الواقع ، تكرر نفسها وتصبح "**ترددية** ". لقد أصبحت "قديمة "بهذا القدر

حتى أصبحت "تهذى"، ويؤدى هذا حتما إلى "الابتذال "و إلى نوع من "الهرم " وإنزال الأفكار إلى مستوى العبارة المألوفة. كل ذلك يحدث كأن الفكرة الأدبية قد يسهل التفكير فيها، وأنها قد فكرت فى كل ما تستطيع التفكير فيه ، تبعا لعناصرها ومعطياتها الجوهرية. وعلى كل حال ، فلا جرم أن بعض الأفكار الأدبية تعود ثانية، وتسترجع من جديد وتعبر عن أشياء سبق التعبير عنها، وكان أحد نقاد هذا العصر يلاحظ أن منهج الانطباعيين الجدد الذى فقد الاعتبار إلى هذا الحد هو "مألوف وعادى، وقد توقعه تماما أوجين دولاكروا (Eugène Delacroix) وصاغه تقريبا". "فالمآخذ والانتقادات الموجهة للانطباعيين الجدد موجودة فى التقليد الأدبى كذلك " كما أن أسلافهم قد اضطروا هم كذلك إلى تحملها.

أخيرا ، يؤدى التواتر الأيديولوجى إلى استقرار المصطلحات المستعملة. وتقتضى الثوابت الأدبية دائما تسميات ثابتة ، تصبح **بطبيعة الحال** ثوابت مصطلحية بفضل استقرار دلالى بارز ، منطلقه يكمن فى الإقرارات المعجمية الأولى، وترتسم كل التعريفات الأدبية الممكنة لـ "حقيقة " أدبية داخل حقل دلالى واحد ثابت بصفة خاصة. إن المصطلحية النقدية الأساسية وصلت تنوعا كبيرا بكل مزاياه وعيوبه منذ أواخر القرن الثالث بعد الميلاد. وجدير بالذكر التنبيه إلى أن كل "أيديولوجية "أو "فلسفة " جديدة تعبر عن مرادها إلى حد كبير وفق أسلوب الأيديولوجيات والفلسفات السابقة ، مما يؤدى إلى تكرارات أخرى حتمية فى مجال المصطلحية. وأخيرا يظهر أن ثبات الثوابت هذا (الذى بدأنا على ما يبدو، نتوقع توسعه ، ونستنشقه فى مجال الأفكار الأدبية) لا يبالى بـ "تغيرات التردد": بمعنى أن بعض التعريفات وقواعد البرهنة نفقد جزءا من أهميتها والبعض الآخر على العكس ينزع وحده إلى احتلال موقع الصدارة ، إلا أن أنماط التعريفات المحددة والمشكلة لا تحتجب أبداً وراء أنماط من نفس الجنس احتجابا كاملاً.

٢- الاستقرار:

يقتضى التواتر ، بحكم جوهره وإواليته بالذات ، استقرارا وميلا إلى السكون ، وهى السمة المميزة لمفهوم الثابتة. إننا على مقربة من مرحلة حيث ترتسم كل تلك المفاهيم ، دون أن تصبح "تحصيل حاصل "بالمعنى الحصرى ، فى السيرورة "الدائرية" للفكر الذى يعبر بدوره عن الحقيقة "الدائرية "الموضوعية" للنصوص والتعريفات والصيغ الأساسية. وعلى كل حال ، تفترض الديمومة التكرار والعكس صحيح ، لأن العلاقة بين "التواتر" و "الاستمرار" هى علاقة تطابق فى نهاية المطاف. ومع ذلك فبالنسبة لمنظرى **الثوابت** (كما نتصورها) فإن هذه المفاهيم مترادفة أيضا ، وهى بهذا الارتباط الوثيق حتى أنها تتطابق ، وتؤدى نظرية "المدة الطويلة" (La longùe durée) فى منظور حديث وتاريخى محض ، إلى نفس النتيجة ، أى "السكون": بمعنى أن التاريخ هو "بنية "، "بل أكثر من ذلك هو حقيقة يسىء الزمن استعمالها وينقلها ببطء شديد، وتصبح بعض البنيات ، التى تعمر طويلا ، عناصر قارة لعدد لا يحصى من الأجيال". إذن ، يتطلب التموضع التاريخى والزمنى أبعاداً أخرى ، وخاصة رؤية أخرى "للمدة" التاريخية حيث يمكن أن تتداخل "المدة الطويلة" و"الظروف "و"الأحداث" بسهولة، لأن كل هذه العناصر تنزع إلى أن تتوحد على نفس المستوى خاصة على نفس الإيقاع ، البطىء جدا، وهو بهذا البطء حتى كاد يتوقف عن الحركة.

إن الارتباط بين منظور الأفكار الأدبية الموضوعى خلال تسلسل تاريخى واستقرارها الملازم الذى لا تقل موضوعيته ، يصبح ارتباطا معقدا خاصة ، ويتطلب تشكيلة جديدة وملائمة ، وفى مرحلة أولى يمكن التأكيد ، **إجمالاً** ودون تناقض ، أن الجمالية الأدبية ونظرية الفن عموما يتقدمان و "يتطوران" لكنهما لا يتغيران. فـ "القضايا الأساسية للنظرية الجمالية كانت معروفة منذ أقدم عهود الحضارة الغربية، ويكمن التغيير فى كون آراء الأغلبية تصبح استثنائية ، والآراء الاستثنائية (الأقليات) تصبح أغلبيات ". وقد سبق أن أثار انتباهنا هذا البرهان ، ويوضح نفس التمييز كذلك الفرق الجوهرى بين تاريخ الفن وتاريخ الجمالية: بمعنى أن الفن الغربى خلال

ألفى سنة قد عرف تغيرات أساسية وجذرية ، بينما لم يطرأ على الجمالية خلال تلك الفترة ذاتها سوى تحولات جزئية جدا. فالفنون كانت تغير أسلوبها فى حين كانت الجمالية تبقى فى الأساس هى هى ، خاضعة لتصورات قديمة.

إن وجود الأفكار الأدبية وتحولها إلى "حاضر أزلى "(الأفكار الأدبية المعاصرة تكون مطابقة جوهريا ، بحكم ثباتها وتواترها ، للمواقف التى يبرزها التاريخ الأدبى) ، لا يمكن إذن أن يكون مدركا (نظريا) فقط ، بل أيضا مبرهنا عليه (تطبيقيا). وهذا مثال واحد من بين مئات الأمثلة الممكنة ، إذ نجد عند بلوتارك Plutarque (الانحطاط Périclès XIII) : صحيح أنه فيما يتعلق بالجمال ، كل عمل أدبى يشيخ بسرعة ، إلا أنه بفضل مزايا الفن يحافظ اليوم أيضا على نضارته وحيويته ، وذلك لأن نوعا من الجدة تزدهر حوله باستمرار وتصون مظهره الذى لا يستطيع الزمن إفساده ، كأن الأشياء كانت قد سكنتها روح فتية أزليا، ونفس كان قد ولَّدها الخلود ". ويمكن العثور تماما على نفس الفكرة لدى مؤلف "طليعى" معاصر مثل أوجين يونسكو Eugène) Ionsco)، الذى يدافع عن مبدأ "الشكل الحالى والتاريخى ذوَى راهنية لا راهنة (إن صح التعبير) وذوَى حقيقة لا تاريخية ". وقد عثر هذا العمل، عبر العصور وعبر صيغ التاريخ العابرة ، على تاريخ نمطى عابر بشكل أقل، وعلى وضع أولى تتفرع عنه الأوضاع الأخرى ". إن هذا المؤلف يحاول التعبير عن "حقائق جديدة وقديمة ، حاضرة ولا حالية ، حية ودائمة ، خاصة وعالمية فى آن واحد". وأخيرا، هذه هى خلاصة الثنائى بلوتارك – يونيسكو: "إن الأعمال الفنية الحديثة جدا والجديدة جدا تتعارف وتتحاور فيما بينها فى جميع العصور. أجل ، إن الملك سليمان هو زعيمى ، وكذلك جوب (Job) هذا المعاصر لبكيت (Beckett) "مما يؤدى إلى الاعتراف ، أو على أية حال ، إلى فرضية وجود عالم أدبى موحد ومتماسك ، يصبح فى حضنه أى عنصر متطابقا مع أى عنصر آخر. وبذلك سيكون المثل الأعلى هو إقامة أدب مساو لذاته ، ولجميع لحظاته التى قد يمكن أن تترابط فى نسق من الثوابت، أى نسق من الاستمرارات المثالية.

ومن وراء الأزمنة ، تنزع جميع الأفكار الأدبية إذن إلى أن تتلاقى من خلال مدة لا تاريخية وحالية ولا حالية فى نفس الوقت ، لها طابعَ الدوام ، أو على سبيل المجاز ، لها طابع "الركود" (Stase) ، لهذا فإن للأفكار الأدبية ميلا إلى إلغاء الزمن والتاريخ بواسطة التواتر ، والتقليل من قيمة الحاضر ، واستبدال الزمن المنطقى والنظرى بالزمن المعيش والتاريخى. فاستقرار الثوابت تزامنى وتعاقبى فى آن واحد، وكلما واجهنا ثابتة ما ، نلاحظ حدوث ظاهرة "الزمن الكلى" (Panchronie) حتما، المطابقة لظاهرة اللامتغيرات الإحصائية للغة. لنشر بالمقابل إلى أن "سكون" الأفكار الأدبية هذا لا يحدث إلا على المستوى النظرى المحض للامتغيرات كما هى ، والمقولات القابلة للتشكيل فى إطار بعض "النماذج" لا غير. لذلك فإن العلاقة **نموذج / تاريخ** تقتضى تحليلا وتعريفا جديدين (الفصل VII).

٣ - الدائرية :

إن فكرة **التواتر** التى تمت دراستها حتى آخر تبعاتها ، تقتضى بالضرورة فكرة **الدائرية** ، أى عودة الفكرة إلى ذاتها، وإلى منطلقها ومدارها الدائرى حول مركز مثالى ومحور نظرى لا متحرك، وتختلف هذه النظرة، جوهريا، عن الرؤية الحالية للأفكار الأدبية ، التى تقاوم، عموما ، فكرة الدائرية مقاومة صريحة. إلا أن تحليلا معمقا لواقع الظواهر النظرية - الأدبية ، يتيح لنا بسهولة ملاحظة أنه ليس التحليل الموضوعى للإواليات الروحية ، بما فيها الفكر الجدلى ، وحده هو الذى يبرر مثل هذه النتيجة ويجعلها ممكنة ، بل أيضا التقليد الميثى - الفلسفى بأكمله ، القائم على مبادئ شائعة وكذلك على ملاحظات جوهرية. إن تحليلنا يسعى جاهداً ، على هذا المستوى أيضا ، إلى تجاوز الملاحظات التجزيئية ، والتجريبية ، وغير المبنينة ، والغريبة عن المنظورات الكبرى أو المتمردة عليها ، وذلك لمحاولة بلوغ رؤية شاملة ومستوى الانسجام النسقى.

إن الدائرية الباطنية للروح ، التى يفترض داخلها كل تقدم نكوصا وذهابا وإيابًا و "خطوة إلى الأمام "و "أخرى إلى الوراء "(مع لزومات جدلية عميقة سنرجع إليها بتفصيل)، تمتلك طابع الوضوح فيما عدا الخطأ، ولتأييد هذه الأطروحة فإن علم النفس الذى يبرهن على وجود عودة **المنسى وعودة المكبوت** ، يدلى ببراهين تنطبق أيضا على "الاستيهامات الدينية "، وتنظيمات الصور الأولية المنبعثة، ونلاحظ نفس الظاهرة فى أمراض العصاب الاستحواذى. ويسير فى نفس الاتجاه وجود "الأنماط الأصلية" وتواترها (وهى مسألة سنعالجها فيما بعد) ، وسنكتفى هنا بإعطاء بعض الإشارات المختصرة من شأنها تهيىء الحد الأدنى لتوجهنا الأولى.

وليس قصدنا إطلاقا دراسة تراث الرؤى الدائرية كله وفلسفتها كلها (مظاهرها المتعددة قد قامت بتحليلها مجموعة من الأسلاف الأكفاء) ، بل نريد فقط إبراز عنصر واحد ، وهو المرتكز الأساسى لبرهنتنا كلها: إن كلية التصورات "الدورية " تنزع إلى التعميم والتأطير المقولى والتبلور فى صيغ مقولبة بشكل قوى، وتفترض فكرة الدور ، بعبارات أخرى، إمكانية التشكل ، وميلا باطنيا إلى النمذجة ، ونلاحظ من خلال بنيتها ، على جميع المستويات ومن جميع الجوانب، عودة ظهور عدد معين من الصور والتعريفات اللامتغيرة ، وهى "موضعية " حقيقية للدائرة، ويكون مصدرها إما قديما وإما حديثا، غير أنها فى كلتا الحالتين ، تكرس الحالات المعروفة من حيث هى دائمة ولا متغيرة و "محددة ". ومع ذلك هناك موضع ضخم للدائرية لا تفتأ الروح الإنسانية تعيده وتعيد صياغته منذ طور التفكير الميثى إلى العديد من الرؤى الشعرية – الأدبية ، وإلى بعض فلسفات التاريخ الحديثة.

إن ميث "العود الأبدى" **L'érnel retour** الشائع على الخصوص فى جميع الميثات وجميع الثقافات البدائية والقديمة ، يملك من حيث الفكرة المركزية واللامتغيرة ، العودة الدورية إلى الحالة الأولية وإلى الزمن الأولى (**illud tempus**)، وإلى زمن الأصول الميثى وإلى الزمن القديم (**Grand temps**)، التى تتحقق بالتكرار داخل نمط أصلى (مخطط ميثى ، رمز ، نموذج لا تاريخى)، وتأتى فلسفات "العود الأبدى" الدنيوية لتتطابق أو

تنضاف إلى هذه الطبقة الميثية التى تحول الحقيقة إلى محاكاة مقولية – طقوسية للنمط الأصلى العلوى ، الذى تعيد خلقه الإشارات المقدسة أو الدنيوية (الميث الذى يكون معناه التكرار الدورى للأحكام التى تقيمها فى البدء الآلهة والأبطال والأسلاف)، وذلك منذ الفيثاغوريين حتى **العود** الأبدى (die ewige Wiederkunft) عند نيتشه (Nietzche) بما فى ذلك بعض البراهين وبعض الشروح الحديثة، وتنشأ كل مرة ، نفس الأحكام وتتولد من جديد فى ظروف مختلفة، فالزمن لا يدوم إلا وهو ينبعث بواسطة ديمومته وجوهره الخاصين به وانطلاقا منهما، وتنزع بعض معطيات الفيزياء الحديثة كذلك إلى تأكيد تلك الدورات.

وتتضح هذه المسألة أكثر – فى نظرنا – إذا أخذنا بعين الاعتبار الملاحظات حديثة العهد المتعلقة بتواتر الدورات الكونية الخاضعة للأرصاد الفلكية (الاعتدالات والمدارات الشمسية) أو أرصاد النظام الزمنى (تتابع الفصول) أو الأرصاد الكونية (دورة النبات والدورات الفلاحية إلخ)، وما يثير الانتباه فى جميع هذه التغيرات الدورية والدائرية هو انتظامها اللامتغير ، والنظام الصارم الذى تتتابع فيه ، وكمال مسارها دائرى الشكل، واندماجها فى "شكل" زمنى منتظم صارم وقابل للإحصاء وبالتالى قابل للتقدير. إن تصور دورية الكون التى توجد على شكل **موضع** فى جميع الثقافات وجميع نظريات نشأة الكون القديمة ، (السنة الكبيرة ، Maha Yuga Magnus Anus بعدد السنوات الشمسية المتغيرة جدا: 432. 000,36.000,12, 954 إلخ) ، يبين بدقة هذه الصورة النمطية للدوران الكونى. إنه "شكل" من أشكال إدراك الحركة الفلكية العامة من الناحية الكروية والدائرية اللامتغيرة. إن مراحل هذه المدة الكونية الطقوسية لا تقل نمطية ، وتترجمها ثلاث لحظات جوهرية:

١– السير المحتوم نحو المنتهى ونهاية الدور.

٢– الكارثة والانهيار النهائى (**الطوفان ، الكارثة الأرضية ، الطمى** (Diluvium) **والفناء** إلخ).

٣- العودة والإحياء و "البعث"، وهى حركة منتظمة تتكرر فى سلسلة لا نهائية (الاحتفال الرسمى بنهاية "القرن" Saeculum، والافتتاح الفخم لبداية قرن جديد ، تخلده **أجيال متعاقبة** Saeculares ludi، وقول جان ذى كرلاند (Jean de Garlande)، **لا جديد تحت الشمس ، غير أن ما نراه يتجدد** (nil sub sol novum ,sed renovata vides)

إن كون جميع هذه المراحل التى تصبح **أصلا** مستنسخات ، وعبارات مألوفة حقيقية فى نظرية نشأة الكون بشكل ورواج عالميين ، يؤكد تطقيس (ritualisation) كل هذه السيرورة الدورانية فى كلية عناصرها وتشكيلها. ومن الواضح أن الدائرية ، حتى على مستوى نشأة الكون الميثية ، تشكل فيما مضى "بنية " أو أنها مماثلة لتلك "البنية " من حيث هى "تشكل " ونمط إدراك للكون. ومن الممكن إذن توقع "نمذجة " السيرورة الدائرية منذ هذه المرحلة.

إن التمثيلات القديمة للزمن - المتعلقة بـ "زمن الآلهة" وكذلك بـ "زمن البشر"- تقتضى حلا مطابقا، إذ يشكل الإدراك الملتبس للزمن نقطة الانطلاق. من هنا تأتى ضرورة تنظيمه واستبعاد تاريخيته السديمية ، مع الإقرار بوجود سلسلتين مقوليتين متوازيتين: الزمن الحسى / الزمن العقلى والزمن المنطقى / الزمن التاريخى والزمن الخطى / الزمن الدورى. ويمكن إذن أن تأخذ نفس الظواهر تأويلا مزدوجا؛ ففى الحالة الأولى ، يتعلق الزمن التاريخى، والخطى بنظام الوحدانية و "اللاتكرارية "، أما فى الحالة الثانية ، فيتعلق بالاستنباط والحدس والتوقعية. والملاحظة التى ترى أن الزمن الخطى يقوض الزمن ويجمده ، فارضا عليه إعادة تكوين مقولية (أفلاطون، فيدون ، ٧٢ ب)، تؤدى إلى نتيجة ، (وهى غير مقبولة) ، أن ظواهر الحركة والصيرورة والإبداع الحقيقية لا تنتسب ، فى الواقع، إلا إلى الدائرية. فالمسيحية وخاصة الروح الغربية لم يتمثلا إلا صورة الزمن الخطية وحركته المستقيمة بالنسبة لمعالم محددة قارة، وتصبح الرؤية المعاكسة "شاذة "، كما هو الشأن لدى لوسيليوفينانى (Lucilio Vinani) الذى يرى كل شىء أزلى ، وكذلك لا بد لكل شىء أن يتجدد بالضرورة. يقول بيير فيدال ناكى (Piere vidal -Naquet) : " إذا كانت أسباب

الأحداث الملموسة لا نهائية ، فإن الصدفة يمكن أن تجمعها بسهولة كما كانت عليه من قبل ، وإذا كانت نهائية فمن المحتم أن الأحداث التى كانت ، تعود من جديد تماما كما قد كانت".

إن هذا المخطط ذاته ، فى خطوطه الأساسية ، يظهر من جديد فى مختلف فلسفات التاريخ (التقليدية والمثالية إلخ)، حيث تحدد صيغ النمط المتطابق سيرورة الدائرية ذاتها وسيرورة **الدوام المتحرك** (Perpetuum mobil) الذى تخضع له الأحداث ، وسيرورة التكررات الدائرية ذات زمن "خطى" ظاهريا. إن "نموذجا" تاريخيا مثل (L'anacyc losis de poly be (3.VI)، متوفراً على نتائج خصبة ، يحدد السببية الدائرية والدورية لأشكال التنظيم السياسى ، التى "تتحول" وتتراجع على مراحل لا بد منها ، لتعود بعد ذلك إلى نقطة انطلاقها. وهناك رؤية مماثلة لدى مكيافيلى (Machiavel) فى (Istorie Fiorentine II, 6,V. I)، وكذلك لدى مؤرخين ومنظرين آخرين لعصر النهضة (جان بودان Jean Bodin ، هرفيى W. Harvey، سير توماس براون Sir Thomas Browns إلخ)، الذين يرون أن "دورات" التاريخ لها معنى حصريا واشتقاقيا تقريبا لـ "الدورة " و "الدائرة " و "الدائرية ". إن مفاهيم من النمط "الدورى"، منظرة أو خفية ، هى مفاهيم مركزية ومحددة لهذا النمط كله من الرؤية والشرح التاريخى.

إننا لا نهتم إلا بكمونات تشكيل السيرورة الدائرية – منطلقين توسعا من التاريخ الأدبى ووصولا ، فى الأخير، إلى تاريخ الأفكار الأدبية – وكذلك ، لن تسترعى انتباهنا سوى الثوابت الأساسية وحدها لمثل هذه التصورات ، يبدو لنا أن ثابتتين من تلك الثوابت تقومان بدور وظيفى متميز جدا:

١– **صعود / نزول ، رقى / انحطاط ، تزايد / تناقص** [وهى صيغة منتشرة جدا ويستعملها – بشكل مختلف – كل من مونتسكيو (Montesquieu) وكانتمير (D. Cantemir)، **نقصان / نمو** (incrementum / decrementum)، وكذلك مؤرخون آخرون].

٢- Corsi / Ricorsi، حتى نسترجع صيغة فيكو (Vico)، وهى جد واضحة ومنطقية مع نفسها ، فهذا الفيلسوف الإيطالى يتصور "تاريخا مثاليا أزليا"، حيث "تعود" المرحلة الأخيرة من سيرورة تاريخية حتما إلى مرحلتها الأولى ، إنه ((Ricorsi) متواصل على جميع الأصعدة فى إيقاع ثلاثى صارم. وقد كان لهذه النظرية امتدادات وأصداء فى الثقافة الرومانية خاصة لدى هاسدو (B. P. Hasdeu). إن الرؤية المدركة سلفا والقبلية (aprioriste) وبالتالى "المنمذجة" سلفا هى رؤية صريحة ، ومع ذلك ، فإن الشىء المهم من الوجهة البنيوية ليست هى "صحة" أو "اعتباطية " التفسير المقدم لمقاربة من هذا النوع ، بل فقط خاصيتها النسقية والمخططة بدقة. فالكشف عن نظام واضح ومثالى ودائم من فوضى الأحداث تلك ، هى المقدمة النظرية الجوهرية، لأن تواتر فكرة الدورة التاريخية لا المنظرة فقط ، بل أيضا المضبوطة أحيانا ، يدل على استمرار مثل وجهة النظر هذه ، وعلى مشروعيتها فى نفس الوقت.

إن التذكير بالنمط الأصلى لفكرة "التقدم" - الذى يمكن معرفته أو قد نميل إلى إدراجه فى جميع التفسيرات التاريخية من النمط الدائرى - سيكون أيضا موجزا وموجها إلى معناه الجوهرى لا غير. فماذا يعنى ، فى الواقع، "التقدم" الذى يحدث داخل حركة دائرية ؟ إنه ليس طبعا سوى المرحلة التصاعدية من الإيقاع الدورى والتطور ومنطلق مرحلة تصاعدية جديدة تضطلع على مستوى آخر ، كليا أو جزئيا وبإدماج وتمفصل جديدين، بنتائج المرحلة الأخيرة وخلاصاتها القابلة للاستعادة، وينتمى طبعا هذا النوع من التفسير للتقدم ، هو أيضا، إلى بنيات أنثربولوجية قديمة. هكذا يشكل التقدم حقيقة أكيدة ، لكنها محصورة فيما يتعلق بديمومتها التاريخية ، والتجزيئية ، والمدمجة فى سيرورة مركبة خاضعة هى أيضا لظاهرة تقدمية فى سلسلة مفتوحة لانهائيا من النمط الدائرى ذاته.

وهكذا ، فإن جميع عناصر التعريف الموضعى للدائرية ، وضمنيا الأفكار الأدبية ، تجد نفسها مقترنة. وهذا التعريف هو نتيجة لسيرورة مزدوجة جدلية بعمق

تجـريـديا: بمعنى أن المخطط الأيديولوجى يمكن أن يتـحـول إلى صـورة أو **مـوضـع** (أدبى ، تشكيلى إلخ)، بينمـا تختـزل الصـورة - **الموضـع** بسـهولة إلى مخطط أو إلى حـركـة عكسـيـة / تناوبيـة ودائرية هى أيضـا. وهنا تتـدخل سـيرورة أسـاسـيـة من "التشـكيلية " فى كلتا الحالتين ، عن طريق التحول سـواء إلى صورة مقولية أو إلى بنية نظرية / أولية تقتضى تعريفا تجريديا.

إن التـفـسـيـر الجـوهرى لذلك بسـيط ، وهـو أن الرؤية الدائرية تشكل مـوضـوعـا وإسـقـاطا لنمط أصلى قد تحدد كمـا هو منذ القدم (أفلاطون Timée، 37 د ، 35 ب ، 39 د ، أولوجـيل ، Aulu -Gelle VII, II, 15-1 بلوتارك de facto I,) ويمكن العـثـور على فكرة "الدورة " مرتبطة بتـجليات أو صـور أو قوانين "نمطية أصلية "(archétypales) وبعصـور سـابقة ، فى جميع الثقافات القديمة تقريبا بنفس الوظيفة المزدوجـة: الرمـز (الدال) المقـتـرن بـالصـورة (المرجـعـيـة). من هنا تأتى قـدرته الكبـيـرة على التـبـديل والتـعبير الأدبى - الفلسـفى ، كما هو الشـأن عند دانتى Dante مـثلا (الدورات الكونيـة الرمـزية والأرقـام الدورية الرمـزية إلخ). وعلى كل حـال ، فـإن مماثلة التـصـور الدورى للكون **بنمـوذج أو شكل** أمـر مـتكرر جـدا فى بعض دوائر الفكر حـتى فى عـصـرنا الحـاضـر. وهذا مـع ذلك قـابل للشـرح. تقـتـضى فكرة الدائرية بل تتـوقع كل السـمـات الأساسيـة لبنية **النموذج** ، ولها صـلات واضـحة وعميقة مع التنظيم الداخلى لكل شكل، الاستقرار **وبطبيعة الحال** اللاتحرك (إذن الثبـات والتواتر) والإعادة الدائمة واللانهائية (أفلاطون Timée 37 ب، هـ) ، والاختـزال إلى عدد قليل من العناصـر الثابتـة (وحـدات ، صـور ، أرقـام إلخ)، التى يمكن أن ترد بسـهولة إلى مـخطط معين أى إلى نظام زمنى رمـزى وشكلى مـحض. لهـذا السـبب كـان على هذا **المفـهـوم - الصـورة** أن يخلق موضعيته الخاصة به التى تعتبر النظام الطبيعى لكل فكرة متواترة.

يمكن فى حـالة الدائرية - مـرة أخـرى - مـلاحظة التـحـول النسـقى للمـجـازات الأيديولوجـيـة -الأدبيـة إلى مـادة أدبيـة ، قـابلة بـأن تصـبح بدورها مـوضـع تـأمل أدبى

بواسطة حركة تناوبية (تعرف تطورات هرمنوطيقية مهمة): **تجريدية – واقعية – تجريدية** ، وهي حركة تحدث بين حدين: حد التركيز وحد التمدد الأقصيين.

وتكمن المرحلة الأولى في سيرورة تقلص تدريجي: أي أن الدورة المنظمة زمنيا تتطابق مع نمط أصلي دوري مختزل بدوره إلى صورة متسلسلة زمنيا ورمزية: السنة ، نظيرة السنة الكونية ، التي يمثلها عدد واحد من حيث هي وحدة رياضية. وبهذه الطريقة ، تصبح "التغيرات" الدائرية مجرد أطوار ، ومراحل رياضية لدور يمكن التنبؤ به ويمكن عده. من هنا يأتي مصدر مماثلة فكرة التتابع والتحقيب الدائري بتصور التواتر القار الذي تعبر عنه الأرقام المحددة والرمزية والصوفية ، التي تمتلك وظيفة مقولية لا غير: الأيام السبعة (للخلق والحقب الكونية وعصور الإنسان)، والتصوير المجازي للزمن بثلاثة "رءوس " (ماضي ، حاضر ، مستقبل) وأربعة "أجنحة " (الخريف – الربيع – الصيف – الشتاء) وصورة زحل ("الزمن " وهو يفترس أبناءه) مسلحا بحاصدة هي بالذات رمز للدائرية إلخ ، ويمكن ملاحظة استحواذ حقيقي لرقم أربعة: أربعة عصور كونية (سابقة على هيزيود Hésiode)، وأربعة فصول وأربعة عصور وأربعة رموز قيامية (apocalyptiques) - دانيال Daniel 2 – 31) ، وهو استحواذ يتحول إلى مخطط للتاريخ العالمي (تعاقب "الممالك" أو "الإمبراطوريات" الأربع: مملكة بابل، الفرس ، مقدونيا ، الرومان). إنه مستنسخ تاريخي حقيقي للعصور القديمة والقرون الوسطى. كما نلاحظ نفس التواتر الموضعي في رمز الدائرية النوعي إلى حد كبير: أي العجلة التي نصادفها في المعاني والصور المختلفة وعلى مختلف المستويات الفلسفية. ومن البديهي أنها صورة للدورة الكونية الأصلية المقترنة بعجلة البروج العالمية المنتشرة جدا في نظرية نشأة الكون والميثات القديمة ، غير أن التنقل الاستعاري لفكرة الوجود والقدر والزمن في نفس الاتجاه الدوراني هو **تنقل** عادي ومألوف، ويمثله رمز العجلة غير المستقرة ورمز "المصير" (**عجلة** الدهر rota fortunae) والتقلبات الدائمة للأشياء والحياة وفسادها الدائم بسبب **عجلة الزمن** ، وهو مستنسخ تصويري وأدبي منتشر جدا إلخ. وتتحول كذلك الرؤية التاريخية إلى

مجاز "العجلة" هذه بالذات فى معانٍ مختلفة : "عجلة الدولة" (شيسرون ، Ciceron، الاثنين ad atticus II- 2.9)، وسقوط الإمبراطوريات الدورى (فى القرون الوسطى ، وعند أوطوفون فرايسينغ Otto von Freising فى كتابه **الدورية** (rotatus)، وتسجيل تاريخ الإمبراطورية الرومانية فى **مدار دائرى** (circulus orbis)، فضلا عن "عجلة التاريخ " الأزلية ، التى تدور وتعود دائماً إلى نقطة انطلاقها إلخ. إن الأمر يتعلق بحل موضعى وارتكاس آلى و "جاذبية دورية" تقريباً ورؤية مقولية على كل حال. لذلك فلا عجب إذا استعاد ذلك مؤرخون معاصرون مثل سبنغلر (Spengler) وتوينبى (Toynbee)، محاولين التوفيق (مجازيا) بين السكون والتطور بتوسيع الآنية والتعاقبية التاريخيتين ، أى أن السيرورة التاريخية قد تمتزج إذن باستعارة العجلة التى تدور حول محورها فى حين أن الناقلة (= التاريخ) تنتقل وتسير قدما ، إنه حل لبق ، وليس على الأرجح خاطئا تماما. وغالبًا ما تكون الحركة الدائرية التصاعدية حول محور معين ممثلة أيضا بصورة اللولب أو المنحنى اللولبى (أفلاطون Timée 39 a) وهو رمز (لصدَفة coquille حلزونية مثلا) سلفى وميثى محدد بوضوح ومرتب ترتيبا دقيقا. ونعتقد أن هذه المعالم البسيطة كافية بالنسبة لحفريات مصغرة لفكرة الدائرية من خلال أشكالها الكلاسيكية – القديمة (مع لزوماتها من نفس النمط فى تاريخ الأفكار).

إن توسيع الصيغة يتجه نحوالكشف عن التواترات والتكرارات الكونية – التاريخية التى يزداد اتساعها وتوضيحها انطلاقا من سيرورة "استعارية" (Metaphoristaion) "التطور" الدائرى ذاتها. ويقتضى هذا التطور بداية ووسطا ونهاية ، مهما كان الجزء الذى يتم فيه الإدماج فى المنحنى الدائرى. وتظل الصورة العادية جدا هى بالطبع صورة العمر والمنحنى البيولوجى: الطفولة والمراهقة والشباب والنضج والشيخوخة والهرم ، وهى صورة منتشرة جدا منذ العصور القديمة والقرون الوسطى (لدى كل من فلورو Florus وبرودنس (Prudence)، والقديس أوغسطين (St Augustin) وروموال دى ساليرن (Romuald de Salerne) وتتسع هذه الصورة ، بالمعنى الحصرى والعميق للكلمة ، لتشمل المجال الكونى والتاريخى كله حيث تظهر من

جديد فى شكلها الأولى ، شكل الصعود والنكوص، أى شكل التقدم والانحطاط التاريخيين المماثلين تماثلا دقيقا للنمو والنقصان الحيويين. فتصبح هاتان اللحظتان بهذا المنظور مترابطتين ويحدد بعضهما بعضا ، ويكونان متضمنين فى نفس المفهوم الجوهرى للتبادل الذى يشمل بالضرورة حركة الصعود والنزول فى بداية كل دور ونهايته.

من المستحيل ، فى إطار عرضنا هذا ، وحتى من هذه الزاوية ، إعادة كتابة تاريخ فكرة التقدم، وبالمقابل فإننا نعتقد أن من المفيد التذكير ببعض الثوابت النظرية بدءا بفكرة تأرجح التاريخ ، منها موضع **قمة / حضيض** (سينيك ، **قضايا طبيعية** quest - Net III 8-9) المألوف منذ عصر النهضة حيث إن صور **فتى / هرم، وجديد / قديم، وصعود / نزول**، تميل نحو التطابق إلى حد التماثل ، وقد تمحور عنوان نموذجى لكتاب: عن تقلب أو تغير أشياء الكون (De la viciss it ude ou varlété des choses de l'univers) للكاتب لويس دى روى (1584) حول فكرة النمو والنقصان العامين (الواضحة جدا فى المنظور الحالى للدائرية لكنها غير مدعومة فى ذلك العصر)، وحول إمكانية التقدم ولو فى الجزء الوحيد من المنحنى التصاعدى ، وحول عدم توافق اللحظتين فى فضاءات وعلى منحنيات مختلفة ، لكن فى حقب تاريخية متواقتة: (تقدم فى منطقة وانحطاط فى أخرى)، وحول الانبعاث الحتمى بعد حقبة من الانحطاط، ونجد من جديد هذا المخطط ذاته (كليا وجزئيا) ، مع بعض الفوارق الثانوية لدى كل من مكيافيلى (فىIstorie fioren tine, Promioll, 6,IDiscorsi ,V.1)، وفلافيوبيوندى (Flavio Biondi) وف. باتريزى ((F. Patrizzi) وجورج هاكفيل (Georges Hakewill)، أى تقدم واضمحلال مؤقتين وهى حركة تناوبية من الانحلال / الانبعاث والنشوء / الانحلال.

ويتعلق انهيار فكرة التقدم أو تحولها إلى نقيضها بنفس الدائرية: **إيجابى / سلبى، وإثبات / نفى ، وخلق / هدم** إلخ ، ويقتضى بالضرورة فكرة **الانحطاط فى**

جميع أشكالها: انحراف أشكال الحكم (شيسرون ، **عن الجمهورية** De republica)، والأرواح والنفوس وانحلال الإمبراطوريات – وهو مخطط متطابق مع مخطط هيزيود بمعنى تشاؤمى عميق: "عصر الظلمات والجهل" لتعريف حقبة ما بعد الشرلمانية ((post carolingienne) – وكذلك هواجس قروسطية أخرى من نفس النوع. وينتمى عنوان مؤلف من مؤلفات عصر النهضة – **تاريخ تدهور الإمبراطوريات الرومانية وسقوطها** للكاتب فلافيوبيوندى 1483 – إلى نفس الثابتة. وهذه الثابتة جديرة بالذكر لاسيما وأن تأثيرها يظل كبيرا حتى فى عصر معروف بتفاؤله وتقدمى للغاية كعصر الأنوار . ويسهم هذا التناوب ، فى الواقع ، فى دائرة ثلاثية:

(أ) الاندماج فى الإطار والدائرية اللذين يصلحان له ، وهى دائرية مدمجة فى مجموع السيرورة الكونية الدائرية.

(ب) تغيرات مفاجئة متعددة داخل كرة تزداد تضخما: تحول الخير إلى شر (أفلاطون ، السياسى 269 - 273).

(ج) تحول الوحدة إلى تعدد، والنهار يصبح ليلا ، والنور يعوضه الظلام ، والفضيلة تتغير إلى رذيلة ، والعلم إلى جهل إلخ، والعكس بالعكس فى سلسلة لا نهائية. ويوجه كل هذا "العود الأبدى" العالمى الوعى بحركة غير ثابتة تنطلق من الزمن التاريخى بتحول متبادل.

ومن الطبيعى والممكن إذن وجود هذه الحركة الدائرية ذاتها فى مجال الأفكار ، بما فى ذلك الأفكار الأدبية (وهذا ما كان مع ذلك يلاحظه أفلاطون أيضا حين يقول: "هذه، على ما يبدو لى ، هى المرة الثالثة أو الرابعة التى يعود فيها خطابى إلى نفس النقطة "(القوانين ، 659 ج)، وقد تمت ملاحظة هذه الظاهرة منذ العصور القديمة، لكنها لم تتم دراستها دراسة منسقة ، وخاصة لم يتم دمجها فى نظرية عامة للأفكار الأدبية ، إن منهجيتنا الهرمنوطيقية (المفصلة فى الفصل الثامن) تماثل تدريجيا مفهوم "الدائرية" بمفهوم "الكلية" التى تصبح داخلها الحلول الجزئية للدائرية (التى تؤدى

إليها ملاحظات وتعميمات تجزيئية) عناصر للعلاقة الجوهرية كل – جزء – كل / جزء – كل – جزء، وفى نظرنا أنه بهذه الطريقة وحدها يمكن لجميع الملاحظات حول الدائرية أن تندمج وتتمثل ، على مستويات من التجريد يزداد سموا ، بثوابت أيديولوجية حقيقية من النمط الدورى ، التى يقدم مخططها – بدقة نسقية – إمكانية موضوعية لـ "نمذجة "معينة ، باختصار يقدم إمكانية لتحويل مفهوم دائرية الأدب إلى مفهوم دائرية الأفكار حول الأدب.

إن ما يسترعى الانتباه أولا هى عالمية التصور الدورى للأدب الناتجة عن الدوام والتواتر (المستقل أو بتأثير مباشر) للأدب، إنها تظهر فى الشرق ، مثلا فى الأدب الصينى الكلاسيكى ، وقلما تظهر وبشكل غير متواصل فى الغرب ، لكن دون أن تكون اتصاليتها المثالية متقطعة. إننا لا نقصد من وراء هذا الدليل سوى مقارنة دورة "الآداب" بالدورة الكوكبية أو دورة الطبيعة فى عصر النهضة بالدورة البيولوجية للأعمار فى العصر الأوغسطى (Augustan) الإنجليزى ، وهى مقارنة مصحوبة بنظرة استعادية إلى جميع المؤرخين الرومان الذين يتموضعون فى هذا المنظور. وقد يمكن ملاحظة مقارنة مطابقة فى عصر الأنوار لدى رومانسيين مثل هردير (Herder) إلخ. لنأخذ أيضا بعين الاعتبار أن فكرة الدائرية قد عممها بثقة وحماس كبيرين "المحدثون" فى عصر الصراع المشهور، والحجج التى يستندون عليها حجج معروفة ، وهى أن "القدماء" "شيوخ" فى حين أن "المحدثين" "شباب"، إنهم إذن يجسدون الحيوية والتقدم والتفوق الأدبى إلخ. ويتمتع **موضع** الأجيال والعهود والعصور على كل حال بحظوة كبيرة فى القرنين ١٧ ، ١٨، بل هو دليل حاسم بالنسبة لشارل بيرو (Charles Perrault) . إن الصراع ذاته المحدد فى أشكاله الأساسية (**جديد / قديم**) والظاهراتية (**قدماء / محدثون ، كلاسيكيون / رومانسيون** إلخ) يظهر كنتيجة لهذا التحقيب ذاته. إنها ظاهرة ثبات (تواتر) قديم يمكن ملاحظته من قبل فى الآداب القديمة ويتجلى أيضا بوضوح فى عصرنا الحاضر. وسنعود إلى هذه الخصومة الدائرية بتفصيل فى مؤلف قيد التحضير وهو **"الحديث" و "نموذجه"**.

إن الصعوبة الأساسية ، كما فى حالة التواتر ، تكمن فى التوفيق بين الدائرية ونوعية الإبداع الأدبى الفريد والأصلى و"غير القابل للتكرار" تحديدا. لنذكر بأن ظواهر من هذا النوع (الثبات ، والتواتر ، والدائرية) ليست ملائمة سوى لمظاهر الأدب البنيوية والوظيفية والتقليدية - التاريخية، وليس المقصود إهمال "الوحدة" على حساب الدائرية - وهما حقيقتان تتموضعان على مستويات مختلفة اختلافا كاملاً - بل المقصود فقط ، فحص الظروف التى قد تجعل "دائرية جديدة " ممكنة، وتوضح مجموعة من العناصر القديمة فى نظرية الدائرية ، إن هذا الحل قد لا تتم مراعاته فقط ، بل يمكن تحسينه أيضا .

ينتمى مخطط "الجدَّة الدائرية" إلى قوة الابتكار ، المحدودة فى نهاية المطاف ، فى جميع "أشكال" "الإبداع" الإنسانى كيفما كانت، ويمكن أن تنطبق - مع الفارق - ملاحظات مونتينى (Montaigne) حول أنماط الألبسة كذلك على الأساليب أو الإبداعات الأدبية ، يقول :"بما أن تغيير ثيابنا مفاجئ وسريع إلى هذا الحد... فإن ابتكار جميع الخياطين فى العالم لا يستطيع تقديم أى شىء جديد ، فمن اللازم أنه غالبا ما تعود الأشكال المهملة لتستعيد نفوذها ، وهذه بالذات تزول حظوتها فيما بعد"(I. L فصل XLIX). ومن الواضح أنه خلال هذه الدورة الأبدية يقتضى جزء ما من المنحنى التصاعدى الذى تم عبوره ، عنصرا مستحدثا وجديدا بالنسبة للأجزاء السابقة، ولا تختلف عن كل ذلك حالة العجلة التى تغير وضعها فى الفضاء باستمرار وتأخذ اتجاها جديداً فى كل حركة حول محورها. إلا أن الشىء المهم جدا كذلك هو أن عنصرا جديدا ينضاف حتما - بفعل الإبداع ذاته - إلى تواتر العناصر التقليدية الأبدى ، وقد تتجمع كل العناصر المتواترة ، بدورها ، بنفس الفعل الإبداعى ذاته ، فى نظام جديد أزلى، معنى ذلك أن فى كل إبداع جديد يسلك الفن نفس الطريق ، منذ البداية ، بالرجوع كل مرة إلى شرطه النوعى. وفى آخر المطاف فإن جدلية **جديد / قديم** فى الإبداع لا تزعم أنها توضح شيئًا آخر.

لنضف أيضا أن بداية كل دورة تصاعدية قد لا تكون سوى بداية "جديدة " تحديدا ، حتى لوكان عليها أن تكون متبوعة بانحطاط حتمى وفساد وانحلال إلخ، ويفترض كل منحنى تموجى ، فى جميع لحظاته التصاعدية ، عناصر مستحدثة وطارئة ، أى انحطاط يليه انبعاث. وفضلاً عن ذلك لا يمنع التكرار الدائرى (الكونى والوقائعى والتاريخى إلخ) التنوع، إذن الجدة ، إذ ليس من المستبعد إطلاقا أن تتغير الظواهر التى تتتابع بين بداية دورة كونية معينة ونهايتها. إن **نفس** النبات أو **نفس** المحصول الزراعى لا يتكرر أبدا بخصائص وشروط مطابقة، وهناك فى التاريخ ، حتى بالنسبة للمؤرخين "القدماء" جدا، ظواهر ظرفية ومناسبة ، إذن ظواهر مستحدثة وغير متوقعة (Kairos, occasio فى المصطلحية القديمة). يتعلق الأمر إذن بعناصر "تحدث وتقدم نفسها باستمرار "، إلا أنها يمكن أن تنوع من كثافتها أو تغير من طابعها بالتوازى مع تغير الظروف "(Thucydide. III , ٨٢) . لأن نظرية الأفكار – الأنماط والتركيبات الممكنة اللانهائية تفرض على الواقعية المحسوسة بروز ظواهر تتغير إلى مالا نهاية حول عدد محدد من الأنماط القارة، ومع ذلك فلا تعنى الدائرية التكرار الآلى والمقولب بصرامة ، وإنما تعنى على الخصوص علاقات "التشابه والتماثل" (Thucydide, I, ٢٢) ، وبالتالى علاقات التناظر المماثل. وأخيرا تجد جميع العناصر نفسها فى وضع ليس تطابقيا ، بل تماثليا وتناظريا بالنسبة للوضع الأولى . لنقل ، مع هرقليت (Héraclite)، إن المرء لا يستحم فى النهر مرتين (الجزء ١٢) لكن فى نفس الدورة [من المجرى المائى] فقط ، و "كل شيء متشابه بين فترتين ، ولاشيء يتشابه فى نفس الفترة "(أفلوطين VII, V، 2) إن التعريف الصورى لفكرة أدبية معينة لا يمكن إذن أن يكرر بطريقة مطابقة ، شكله الشفهى ، بل يبرز فقط جوهر نظرية أدبية ما ومعناها ونسقها ووجهة نظرها الهرمنوطيقية، ويقدم أخيرا رمز الخط اللولبى – خاصة فى متغيره التصاعدى – برهانا جيدا عن هذه "الجدة الدائرية " ذاتها: أى أن الحركة الدورانية حول محور معين تشكل، بكل دورة من دوراتها ، تركيبا جديدا لا يتطابق أبدا مع نقطة انطلاقه (انظر البرهان الجدلى فى الفصل VII) .

وبهذا المنظور ، لم تعد تشكل دائرية الأفكار أية مفارقة ، بل تشكل نتيجة منطقية وضرورية حصرا، ويمكن استعاديا ملاحظة الوجود الموضوعي لبعض التكرارات ، وتأخذ تلك التكرارات شكل صيغ (= ثوابت)، ويمكن التقاط كلية هذه الثوابت ومماثلتها ودمجها في صورة إجمالية نمطية، ألا وهي **الدائرية** ، على مستوى مقولة حقيقية للوعي الجمالي – الأدبي العالمي. إن "النقد الذاتي" الذي يقوم به الأدب بالرجوع دوريا إلى نقطة انطلاقه ، يواكبه "دوران" الأفكار الأدبية ، المثالي – التزامني. وتوسع كل إعادة تشكيل وإعادة تأويل دلالية – أيديولوجية بدورهما هذا الخط اللولبي المرن والتصاعدي والمفتوح ، الذي يحافظ دائما على محور مثالي متين، فتحدث حركة "الدوران" التي لن تتطابق كليا أبدا مع الوضع الأولي المستعاد بالتتابع على مستويات مختلفة ذات تعقيد عال، لكنه متموضع على نفس الخط العمودي. من هنا يتضح أن الأمر لا يتعلق ، في الواقع ، بتحصيل حاصل على أي حال. وبهذه الطريقة تسهم الفكرة الأدبية في "التاريخ" وتنمو وتتطور ، إلا أنها تبقى هي هي ، مجمدة في قوالب معينة.

فإلى أي حد تتمثل الدراسات الأدبية الحالية هذه الفكرة (باستثناء التسجيل التاريخي المحض)، من خلال منظور التصورات التطورية – (évolution nistes) ، والدورية ذات التناوب النمطي (إبداع أصيل / محاك ، وطبيعي / مصطنع ، وإبداعي / انعكاسي إلخ). إن ملاحظات النقد الأدبي التقليدي تبقى في حالة تجريبية وتجزيئية ، وأغلبها في دائرة الخصومة **الكلاسيكية / الكلاسيكية المضادة** ، ودائرة "العودة" إلى الكلاسيكية و "النهضة الكلاسيكية "إلخ. فالنمط الوحيد من الأبحاث الذي يبدي صلات واقعية مع هذا المنهج ، هو نمط الدراسات التي تمزج الموضعية (التقليدية أو الحديثة) لظواهر التواتر والدائرية الأدبية ، أو تجمعها بثوابت الأدب الأدبية في عرف أرنست روبيركورتيوس ، وهي دراسات قد تقدم بها إلى حد ما بعض الشكلانيين ، مقرين مثلا بالعودة الدورية في التيارات الأدبية (جرمونسكي (V. Zirmonski) . ويهتم علم الأنماط الأصلية ، هو أيضا عند نورثروب فراي (Northrop Frye) بالظواهر التي تشغل بالنا: أي العودة إلى بنيات نظرية نشأة

الكون ، ووجــود أربعــة أطوار فى تطور الأنماط والأجناس الأدبيــة ، ووجــود بعض الدورات فى الشعر الحديث إلخ. وشأن ذلك شأن تحليل البنيات الدائرية المخصصة لمضمونها الخاص وموضوعها الخاص وثيمتها الخاصة. وتوضح بعض الدراسات السوسيولوجية للأدب و"الصيغ" الأدبية نفس ظاهرة التناوب والتواتر والدائرية ذاتها. لنشر فى الأخير إلى بعض المحاولات لحساب هذه الدورات وفق المناهج الرياضية داخل "العصور السوسيولوجية "لـ ١٣٠ سنة ، مع حركات غير ثابتة (٨٠ + ٥٠ سنة أو ٥٠ + ٨٠ سنة). وتوضح الفرضية التى ترى أنه قد توجد دورات جمالية فى خمس مراحل نفس الرؤية للموضوعية الدورية هذه، تماما مثل ظاهرة "إعادة الكشف" الدورية (عن **التصنع والباروك والفن القوطى والأسلوب التزيينى إلخ** ، بل عن فكرة "الأسلوب" و "الأثرى" والفن "الجماعى" والعودة إلى "الحِرَفية" إلخ). المنتمية إلى إوالية نفس الدائرية الروحية هذه ، التى تعطى لجميع المحاولات "الإحيائية" دفعة قوية "جديدة" و "حديثة".

علينا كذلك أن نشدد على كون الفكر الحديث لا يقبل فكرة الدائرية فحسب ، بل بالعكس يتمثلها إلى حد كبير ، إذ دخلت هذه الفكرة الدائرية أيضا على يد ماسيدونسكى ("العود الأبدى للأشياء") إلى الأدب الرومانى (الأبله، Le Fou, II,I) ولا يخلو من الأهمية بتاتا أن نلاحظ، بعد جورج بوليه (Georges Poulet) ونورثروب فراى (وهما ناقدان يتجاهل ، مع ذلك ، أحدهما الآخر على ما يبدو) ونقاد آخرين ، أن الثيمة الأدبية فى "تحولات الدائرة" – الواضحة جدا منذ عصر النهضة – تمتد إلى ريلكه (Rilke) وت . س إليوت (T. S. Eliot) وغيلين (N. Guillen) وف. ب يتس (F. B. Yeats) وجويس (J. Joyce) إلخ. إن "عالما" حقيقيا من الأفكار والصور شبه الكروية بدأ بتنظيم وهو يرسم دورات تصاعدية يزداد اتساعها ، (تمدد نابد وتقارب جابد ، دوائر متمركزة إلخ)، حول نقطة توالدية أو محور أو مركز مثالى. فقد تم بناء "رواية جديدة " (Les Gommes) لروب جرييه (A. R. Grillet) كلها على فكرة وتقنية السرد الدائرى الذى يعود إلى نقطة انطلاقه. وتستعيد "رواية جديدة" أخرى وهى معركة

فرسـال (La Bataille de Pharsale) لكلودسـمـون (C. Simone) ثيمـة الدائـرية فى نقطة أساسية: هدم تام وإحياء ، لوح مصقول ثم بدء من جديد. ("انطلاق ثم العودة من الصفر").

إن كون الوعى الجمالى الحديث قد قبل مبدأ الدائرية ، من حيث هو برنامج حقيقى ، والذى يدعم فى الواقع - بطريقة مفارقة على ما يظهر - توجهات "الطليعة" الأساسية جدا ، يبدو لنا ذا دلالة خاصة. إن المسلمة الجوهرية - البداية المطلقة ، والعودة إلى اللحظة الأصلية بإجراءات الانقطاع الكامل ورفض كل تواتر محتمل - التى نجدها عند موندريان (Mondrian) وغيره، أيضا ، تصدر عن جوهر الدائرية الخاص جدا: العودة الدورية إلى بدايات الفن وإلى حالته الأصلية والمطلقة. إن كل توجهات الفن "البدائية" لا يمكن أن تكون لها تفسيرات جوهرية أخرى ، وسنعود إلى هذه الظاهرة فى كتابنا: الحديث و "نموذجه". ويمتلك الميث "المستقبلى" للفن الحديث نفس القيمة الموضعية. فكل تواتر دورى يجعل كلية طموحاته "المرتقبة" تتطلع إلى المستقبل. لأن الفن الحقيقى يتعلق بـ "الاستباق" و "الطليعة" اللذين يجسدانه مسبقا، ويؤكد الوضع الحالى لهذين المفهومين الأدبيين تماما كل ما قدمناه منذ لحظة.

تتطابق المرحلة الأخيرة من "تحرير" الملهاة ، بالمعنى اللاوثوقى للكلمة ، مع نقيضها ، ومع ظهور مفهوم اللاملهاة المكمل والحتمى، لأن لها، فى نهاية تحررها المتوالى من الضغوط والنزعات الوثوقية التى تستعبدها، إمكانية إنكار ذاتها نوعا ما ، بالمعنى الهيغلى لانحلال الفن ، وإلغاء التواصل مع الجمهور ، وتدمير العرف المسرحى، بل عرفها الخاص بها الذى يؤسسها، وتصبح الملهاة فى هذه الحالة "ملهاة" نفسها ، وباروديا ذاتية ورسما ساخرا عنيفا فى الغالب لأساليبها ، كما فى برنامج يونسكو: "ليس عدم إخفاء الأمور ، بل جعلها واضحة جدا كذلك ، وجلية عمدا ، والغوص فى الخيالى البشع (Le grotesque) ، والرسم الساخر ، وتجاوز السخرية الباهتة لملاهى

الصـالونـات المسليـة "، ومــن خـلال نقـدهـا الـذاتــى تختـفى دورة فكــرة الملهـاة فى نقيضها الخاص.

ويعكس اللاأدب هو أيضا هذا الوضع الدورى للأفكار الأدبيـة ، التى تعود دائما إلى وضعيتها " المثالية" الأولية (التكرار النمطى الأصلى)، وذلك فى كل دورة من الخط اللولبى المفتوح ، ويعد سلسلة كاملة من إعادات التشكيل والنفى. وتمتلك العقلية "القيامية" (apocalyptique) الموجهة نحو التدمير المنسق للغة الفنية صلات واضحة مع هاجس "نهاية العالم" الذى يميز جزءا مهما من الفن الحديث. إنها تنكر كل شىء ، وتضرب به عرض الحائط وتعود من الصفر إلى دورة جديدة للفن ونظريته ، وهى معادلة لدورة كونية جديدة. فـ "ينبغى" على اللاأدب بالضرورة أن يعود إلى الأدب ، ولو إلى جنس آخر من الأدب ، ذى ميزة أخرى أو دلالة أخرى؛ لأنه لا يمكن أن يتخلص من شرطه "الأدبى" المحدد، وحتى لو نوى إنكار ثيمة أو مشروعا أدبيا ورفضه ، فإن التعبير على الصعيد الأدبى عن هذا النفى يمثل فى حد ذاته فعلا أدبيا. وهناك شعراء باروكيون يصرحون أنهم لا يريدون كتابة شعر معين ، ويفسرون ، نظما ، قرارهم ليلاحظوا فى الأخير ، بسخرية ذاتية تامة ، أنهم مع ذلك ينظمون الشعر رغما عنهم. وهكذا تبدأ مهنة النفى باعتباره ثيمة شعرية كما فى السونيتو (Sonnet) المشهور للوب ذى فرغا(Lope de Verga) : **إن السونيتو يجعلنى أتألم** (Un soneto me man da Hacer Violante) الذى يحاكى فواتور (Voiture) فى أدواريته (Son Rondeau)، التى لا تقل شهرة حيث تتكرر فيها اللازمة التالية: **وأها ، قد ضعت بلا أمل** ، (Hélas, C'est fait de moi)، وكذلك فى عدة أعمال أدبية أخرى، ويعكس موقف الطليعة اللاأدبى كله ، الذى يدخل حتما فى "الأدب" الأزلى ، نفس "المنطق" المعاكس فى التفكير الأدبى المعروف مع ذلك بوضوح ، كما ترفض الدادائية الفن الخاضع للعقائد وليس الضرورة الأولية للتعبير عن "الخضوع للواقعية ، واستبدالها بخلق واقعية عالية". فقد يتعلق الأمر ، حسب تعبير أحد أفراد هذه الحركة (وهو ريبومون ديسين Ribemont - Dessaignes)، بـ "اقتفاء العمل الإلهى ، دون حمله على

محمل الجد". وتعلن السوريالية هى أيضا عن التدهور **والانهيار** لكن بطريقة رسمية ومقنعة؛ فهى تستحضر ما قد يمكن أن يوجد، أو صورة حالة حيث المجهودات قد لا يعود لها أى حق فى الوجود. ويلاحظ بعض الكتاب المعاصرين هذه المفارقة ذاتها لشرطهم اللاأدبى. فكان أنطونين أرتو (Antonin Artaud) يقول: "لقد بدأت مهنتى فى الأدب وأنا أؤلف كتبا لأقول إننى لم أكن أستطيع كتابة أى شىء على الإطلاق"، ويضيف :" لم أكتب أبدا إلا لأقول إننى لم أكن قد قمت بأى شىء أبدا ولا أستطيع القيام بأى شىء ، وإنى وأنا أقوم ببعض الأشياء ، لم أكن فى الواقع أقوم بأى شىء ". وهتف يونسكو بخيبة عميقة: "إننى أعود باستمرار إلى الأدب "إلخ. ولا جرم أن هذه الظاهرة طبعا لا يمكن أن تفلت من النقد الذى يعقب عليها بشىء من السخرية (المبررة مع ذلك)، وبهذا قد **اكتملت الحلقة.**

إن دائرية الأفكار الأدبية هى من الوضوح بحيث يصبح تخطيطها المثالى ، باعتباره مقدمة لـ "نمذجتها"، تخطيطا ممكنا تماما، ويبدو أن تلك النمذجة تشتمل على اللحظات التالية:

(أ) **التسمية أو التشكيلية** وهى عملية تحصل بموجبها ظاهرة أو فكرة أدبية على تعريف معين أو معنى أساسى مدمج فى مجموعة من النصوص النظرية التى تبدأ فى الانتشار وتوحى بالتعليق عليها إلخ.

(ب) **التأصيل** ، بحيث ، فى لحظة محددة ، يستقر "المذهب" و "يعتبر حجة" ويصبح "رسميًا" تحت تأثير تظافر عوامل كثيرة ، ينبغى الإشارة منها إلى عامل تبنى الأوساط المسؤولة عن ذلك المذهب والتى تملك النفوذ الفعلى ، مما يمثل حدثا أساسيا ، فـ "تستقر" الفكرة فى هذه المرحلة ويزداد تعصبها وعدوانيتها تجاه الانحرافات والتأويلات المبتدعة إلخ.

(جـ) **محاكاة الفكرة** واستعادتها ومعارضتها وتحولها إلى مستنسخ "أكاديمى". وتصبح التشكيلات آلية ومقبولة بشكل متزايد وخالية من كل إسهام

شخصى ، فتدخل فى عداد التكرارات البسيطة ، إنها بداية الابتذال والقصور، ويصل تشكيل الفكرة وقدرتها على الانتشار، إلى حد الإشباع ويحددان فى النهاية بواسطة رد فعل حتمى.

(د) **تغير** الفكرة الذى يعادل "انقلابا" معينا ، وظهور "ثابتة مضادة" يعبر عنها فى دائرة الأفكار موقف مزدوج ومتحد وغير منفصل عادة وهو:

١- التمرد **اللاأصولى** واللاعرفى ، والمعارضة الصريحة للذوق "القديم" والنماذج "القديمة" والقوانين والمعايير البالية ، التى لا يستطيع الذوق "الجديد" قبولها ، وكذلك جدالات نمطية أخرى ومن نفس النوع فى الجدالية الأزلية بين القدماء والمحدثين.

٢- **ظهور الأفكار الجديدة** التى تقاوم الأفكار القديمة والجامدة وتحل محلها. ويحدث على هذا المستوى – فى النظرية الأدبية – اتخاذ المواقف "الحديثة" فى الواقع: تقييم المستحدث ، وتحول الحالية التى تصبح بعد أن كانت ذات صفة تاريخية ، ميزة جمالية ، وبرمجة للتميز والأصالة ، والتحرر المتواصل للمفاهيم ، مع ميل من جهة إلى التساهل والنسبوية والتشككية، وإلى اللامبالاة أيضا، ضمن الروح النقدية وفى الرأى العام ، وبالعكس مع ميل من جهة أخرى إلى الوثوقية الجديدة عند الطرف المقابل ، وهو موقف خاص بالمؤيدين المتعصبين لمستحدثاتهم المتضخمة والمثيرة. وتنشأ بهذه الطريقة الأفكار وتموت دوريا ، وهى تكرر ضربا من "التاريخ المثالى الأزلى"، فى ظروف تاريخية جديدة دائما.

إن الجوهر الجدلى تماما لهذا المخطط الدائرى الذى تتجابه فيه دائما العناصر الجديدة والعناصر القديمة، بتناوب دورانى ، ليس أقل وضوحًا، ومن خلال صياغة كل فكرة بالذات (لا الأدبية فقط) ، فإنها تثبت "شيئا ما" وتنفى "شيئًا ما"، بواسطة الإبدال والتفكيك والمعارضة المباشرة إلخ. إننا فى الواقع على صلة **بموضع** نظرى جديد تجسده مسبقا المواجهة الأزلية **قدماء / محدثين ، وكلاسيكيين / رومانسيين** تجسيداً واضحا بما فيه الكفاية ، وكان غوته نفسه يصوغ مثل هذا التشخيص بقوله: "إن

الصراع بين ما هو قديم وما يدوم ومبدأ التطور والتحول هو هو دائما، ويولد كل نظام فى الأخير التحذلق والرقابة ، فلكى نتخلص منها ينقلب النظام ، ولا بد من مرور بعض الوقت ريثما تنكشف ضرورة إصلاح معين. فالكلاسيكية والرومانسية ، والضغط الذى يمارسه أهل الحرف والحرية المهنية والمحافظة على الملكية العقارية وفسخها – كل هذا هو نفس الصراع دائما الذى يولد بذلك، فى نهاية الأمر، صراعا آخر"، فمن هنا تنشأ جميع التناقضات والتناوبات التى تتحكم فى حياة الأفكار الأدبية (**فعل / رد فعل ، وأزمة / تواتر، ونفى / إثبات ، وحاضر / ماضى**) والتى قد تم توضيحها غالبًا. إن المعنى الجدلى تماما للتعارض يتطلب على الأخص كثيراً من العناية:فـ"بالنسبة لمبدأ بنائى لا إرادى يظهر جدليا مبدأ بنائى معارض". (تنيانوف **J. Tynianov**).

يبدى النقد نفسه ميلا جدليا دائريا ، فينطبق، حسب الظروف، على مجال كلاسيكى بمنظور حديث ، أو على مجال حديث بمنظور كلاسيكى. لنشر أخيراً إلى أنه عندما تدمج الأفكار الأدبية فى سياقات مختلفة يمكن أن تكون لها وظيفة أو عدة وظائف بالتواقت أو بالتتابع أو بالتناوب. من هنا يأتى مصدر تعددية رمزية معينة بكاملها، وبُعد خفى ومقولى ونموذجى ، و "مفتاح" فى حلقة من حلقات الأدب و "رمز" فى حلقة أخرى حسب العصر والمكان. إذن تمتلك دائرية الأفكار الأدبية أيضا هذا المظهر القابل للتبديل فى الزمان والفضاء ، القادر على تقوية الدور الهرمنوطيقى للنقد فى نفس الاتجاه.

٤ – الأصالة – المستعارة

يلغى واقع الثوابت الأدبية وكذلك ظاهرة التواتر والدائرية جميع الادعاءات بـ "الأصالة" الأساسية للأفكار الأدبية ، ويحددان على كل حال تعديلا عميقا لقانون هذا المفهوم ، ويستبعد "التكرار"، مهما كان شكله "الأصالة" ويرفض ضمنيًا المطابقة الدقيقة لـ "الأصل". وكما قد سبق أن قلنا ذلك: لا أحد يستطيع المطالبة بأبوة فكرة

أدبية معينة. فمن الذى تلفظ بفكرة معينة أول مرة ؟ من المستحيل الحصول على جواب مقنع عن هذا السؤال ، ولو لأن الإقرار المعجمى **الأول** أو التعيين الذى يتم إعطاؤه للفكرة لا يتوافق، بالضرورة، مع الظهور الفعلى لتلك الفكرة التى تكون فى الغالب سابقة أو مصوغة بشكل مختلف، وسنعود بتفصيل (فى الفصل VI) إلى هذا الاستقلال الذاتى للأفكار الأدبية (الواضحة خاصة فى مرحلة "نمذجتها") ، وإلى تحررها تجاه وسومها الشفهية. وتُظهر التجربة أن الصعوبات المرتبطة بتحقيق هوية "أصل" الأفكار لا يمكن تقريبا حلها دائمًا.

وإذا كانت هناك حقائق أو نصف حقائق أو قضايا "ثابتة" متنازع فيها بصراحة ، وبالتالى متطابقة فى الزمان والفضاء ، فهذا يدل على أن ظهورها أو الكشف أو إعادة الكشف عنها لا يمكن أن يشكل **حق تأليف** (Copyright) أو "احتكارا" بأى شىء كان، وسواء كانت الأفكار ظاهرة أو خفية، فإنها تسبق فى الوجود ، وأن "يكشف" المرء وحده عن حقائق ذكرها آخرون زمنا طويلاً من قبل، أو "يعيد الكشف" عنها عن قصد أو بدونه وبكل براءة وحسن نية ، ليس أمرا طارئًا ولا دليلا على ضعف فكرى ولا نتيجة انعداء أو تأثير مثمر أو أثيم ، بل إجراء تلقائيا وحتميا دون قيد وشرط ، لتواتر نظرى يؤدى إلى توافقات لا مفر منها. إن شتراوس كشف وحده عن أفكار "شكلانية" (مطابقة لأفكار بروب) التى كانت قبله مجهولة مدة طويلة تماما، وتظهر أفكار "شكلانية" متشابهة أو متقاربة أو متطابقة بشكل مستقل تماما فى مختلف نقاط المعمور، ونفس الأفكار تروج وتبرز فى كل مكان بحثًا عن "مبدعيها"وعن "شخصنتها"، وما فكرنا فيه اليوم سبق أن تم التفكير فيه غالبًا أيضا كما ينبغى، وبكل وضوح ، بل أحيانا بشكل أفضل وأوضح. إنه التواتر الذى يقتضى فى نفس النطاق التوقعية: كل ما قد تم التفكير فيه سيفكر فيه أيضا ، وكل ما تم التعبير عنه سيعبر عنه من جديد طول سيرورة الروح الدائرية الأزلية ، كما أشرنا إليه أعلاه (فى الفصل III). يصبح مبدأ التكرار نفسه ، فى علاقته المباشرة مع فكرة "**ثبات** الطبيعة"، **موضعًا** نظريا حقيقيًا (= "إن ما كان سيكون أيضا") ، بالإضافة إلى ذلك ،

يكرس كل **موضوع** فكرة مألوفة معممة و "بديهية" لا حد لها ، وابتذالاً أساسيا وأنطولوجيا تقريبا.

يؤدى إثبات حالة الدوام والاستقرار النظرى هذه إلى موقف منهجى مختلف تماما، وبالأحرى يميل المرء اليوم إلى اقتراح الابتكار الشخصى والتكلف فيه ، وإلى إخفاء المصادر وإلى التظاهر بأصالة مستعارة وهمية. ولأننا بالعكس مقتنعون بغرور مثل هذا الموقف ، سنتصرف بطريقة متناقضة تماما: أى أن نكشف عن أوراقنا إن صح التعبير ، ونبرز "مصادرنا "و "مستنداتنا" كلها بشكل نسقى وجلى ، بل ربما بشكل تفاخرى لنكون منطقيين مع روح هذا المنهج وحرفيته ، الذى لا يقر ولا يستعمل سوى الأفكار – الثوابت، **أما الذى يجادل فى "الجدة الجوهرية"** للأفكار الأدبية فإنه لا يمكن أن يميل سوى إلى إلغاء فكرة "المصدر"، وإلى إزالة خداعها المطلقة بجعلها فى المتناول وعرضها علانية وجعلها من الصفاء والشفافية بحيث يصبح الوضوح هو النظام العادى والضرورى لجميع الأفكار الأدبية ، وسوف ينشأ عن ذلك تقريبا أن تلك الأفكار يمكن أن تختفى بصفتها حقائق وأجزاء مستقلة ذاتيا ، وأن هيكل البناء العام وحده ، الذى كانت جزءا منه ، هو الذى يبقى من حيث هو بنية تحتية لنمذجة مقبلة. إن الدلائل العميقة لروح المثابرة فى هذا المنهج ، الذى يتبنى كمسلمة أن فكرة ليست ولا يمكن أن تكون جديدة تماماً ، هو قبول النتيجة صراحة التى ليست هى نفسها ، ولا يمكن أن تكون "جديدة" تماما. وسنرى قريبا أن هذا هو بالضبط الشرط الجوهرى للدائرة الهرمنوطيقية التى تتناول – حسب مخطط فريد – كلية عناصر "النموذج" التى يولدها ، وتدمجها وتعيد صياغتها (الفصل VIII).

ومع ذلك إذا أمكن الحديث عن معامل لـ "الأصالة" فإنه يكمن بالضبط – مهما كان التناقض الذى قد يظهر عليه ذلك – فى طريقة "إعادة الكشف" عن الأفكار الشائعة من قبل ، وفى التكرار الحتمى للحدوسات والصيغ السابقة. أن يكون المرء أصيلا لا يعنى أن يعثر على أفكار جديدة بأى ثمن ، بل أن يعثر وحده على أفكار معروفة ؛ إذ "لا يمتلك المرء فى الواقع فكرة معينة ما لم يكتشفها من جديد "(ألان

Alain) ، يتـضـح من ذلك أن إعـادة تشكيل "المخططات" و"النمـاذج" – التى يمكن أن تتوافق مع مجموعة الكشوفات السابقة أو لا تتوافق معها – تكتسب قيمة ذاتية – موضـوعيـة، لكن بناء على أن تلك "المخططات" و "النمـاذج" هى عـبـارة عن عـلاقـات شخصية بين الناقد ومجموعة من الأفكار التى تجتاز مسارها الخاص بها ، والتى عـينت بفـعل هذه العـلاقـات ذاتهـا غـيـر القـابلة للتكرار تحـديداً ، فـلا يمكن رفض "أصـالتـهـا" الجـوهـرية، وكل فكرة تكون فى الواقع أصيلة ، بمعنى أصليـة ، بالفـعل كنقطة انطلاق لمكونات فريدة. وكل حـقـيـقـة تكون جلية بذاتها ، ويحـتـفظ المرء بتلك الحقيقة ويتلفظ بها من تلقاء نفسه، ثم يكتشف فيما بعد أن غيره قد لاحظها هو أيضا، غير أنه لا يمكن أن يبرهن على مبادرته واستقلاليته الفكرية وأسـبقيـة هذا "الاكتشاف " إلخ. فهل تفقد تلك الحقيقة بسبب ذلك – على مستوى التجربة الصحيحة وغير القابلة للتكرار – "أصـالتـهـا "فـعلا وبشكل عميق؟ إن ضـمـان الأصـالة المسـتـعـارة يكمن فـى طريقـة توجيـه وإدارة البـرهنة التى لا تـعيـد – من خـلال نسقـهـا الداخلى – إنـتـاج أى مـخطط من المخططات الموجـودة ، كـمـا يكمـن أيضـا فى إعـادة تحليل المسـألة ، وإعـادة صيـاغتـهـا ، ومن خـلال الفـروق الجـديدة المخـصـصـة لهـا ، كل ذلك يتم التـعـبـيـر عنه بكلام خـاص وبمراجـع خـاصـة ، باخـتـصـار بإعـادة تركيـب الفكرة وتحليلها الشخصى.

إن رد الفـعل ضـد مـيث الأصـالة المسـتـعـارة غيـر المـألوف والمزهو والعـدوانى فى الغـالب ، وضـد كـبـريـائهـا (Hybris)، له فى نفس الوقت حـافـز أخـلاقى. ويشكل نقـد الأفكار الأدبيـة المأخوذ من هذه الزاوية تقشـفًا حقيقيًا وتزهداً و"عبرة " فى النسبوية والتواضع والاحتراس ، بل فى "الرزانة" ، موجـهة إلى الغطرسة والعـجرفة ، وعلى كل حـال إلى المزاعم الفكرية غـيـر المبـررة ، إنه ينظر بشىء من السـخـريـة إلى أحـدث الكشـوفـات – المسـتـعـارة ، والإحـيـاء الصـارخ للعـبـارات المألوفة والتـصـنيف المخـادع والتفاهة التى تعلن "جدتها "بلجة وضـجة. ومن المفيد **مباغتة** فكرة أدبية "مـسـتحـدثة" زورا فى حـالة تلبس بجريمة المخـادعة ، ولوكانت مرغمـة و "بريئـة"، واختـزالهـا إلى

أبعادها الصحيحة والبرهنة لها بكل وضوح أن "أصالتها المزعومة قد تم قبولها منذ مدة وتوقف البحث فيها، وتعيش فى الواقع الأفكار الأدبية حياة متوازية ومتواقتة فى الزمان والفضاء. وإذا كان لا بد من المطالبة رغم ذلك بـ "أصالة" ما ، فإن أصالتنا المستعارة الخاصة بنا إذن ستكون بالضبط تبنى صراحة موقف لا أصيل وبالأحرى موقف متشكك مشيدين بـ "العود الأبدى" للأفكار الأدبية، وهو رد فعل نعتقد أنه ضرورى ، خاصة فى عصر نلاحظ فيه تكاثرًا ضخما للمستنسخات والصيغ النظرية المتجاوزة والمهملة هنا وهناك ، والتى يلتقطها بتلذذ ساذج بالمستحدث والاكتشاف ، عدد من "كتاب المقالات" قليلى التجربة وعديمى المنظور التاريخى، والعاجزين عن سبر أغوار مجموع مجال الأفكار الأدبية بشكل منسق.

تدعو مسألة التواتر والدائرية كذلك إلى التأمل فى "الدورات" النظرية – الأدبية ، وإلى أى حد تكون ممكنة وواقعية؟ وهل يمكن الحديث عن "الجدة" و "الحداثة " الفعلية والكاملة والمطلقة للأدب والأفكار الأدبية؟ إن ديسمارى دى سان سورلين (Desmarets de St -Sorlin) قد أجاب عن هذا السؤال وذلك منذ بداية **الصراع** المشهور ، يقول : "إذا صادف مبتكر جيد ، أحيانا ، أمرا ما يبدو أنه مأخوذ عن القدماء ، فلا يعنى هذا أنه ينقصه الابتكار الذى لا يخونه أبدا عند الحاجة، غير أنه ينبغى اعتبار واعتقاد أن ذلك الأمر يكون فى الواقع ضروريا لموضوعه وخاصا به ، وأن فرجيل (Virgile) لو لم يعبر عنه قبله لأبرزه هو، ولكان مضطرا ألا يمتنع عن استعماله باعتبار أن غيره قد استعمله من قبله ، وإلا سوف يخل بموضوعه لعدم قوله بالضبط ما ينبغى قوله. إن العقل هو الذى قد أملى عليه ذلك الأمر كما كان قد أملاه على من قد استعمله أول مرة . ويعلم الحكام المنصفون وذوو الذوق السليم أنه ينبغى له ألا يقصر فى قول ذلك كما كان قد فعل من سبقه". وهكذا تتم إعادة الكشف عن مجموعة من الأفكار الأدبية بشكل دورى ومستقل وعفوى ، بواسطة "المنطلق" الذاتى العادى للسيرورة النظرية. وإذا **كان لا بد** لفكرة معينة من أن تظهر فى فكر الجميع فإن أحدهم يتجرأ على التعبير عنها فى أول الأمر، وغالبا ما تتردد الحجة التالية: ليس

من اللازم أن يكون المرء "أرسطو" أو عالما كبيرا كي يتبع "استدلالا صحيحا"، في حين أن "التفكير السليم " كاف بشكل وافر. و" ينصرم عصر آخر فنسمع في العصر الموالي نفس الآراء والحجج ونفس الاعتبارات". إذن للأدب ، كما هو معروف ، نفس **الثوابت**: "إن صح ظني فإن قصيدة ما تم نظمها عن سير وقائع حديثة معينة ، تشتمل دائما على نفس الأهواء ونفس العبرة تقريبا ، وبالتأكيد على نفس المهارة الحربية التي كانت تسود أثناء حصار طروادة: **فلا جديد تحت الشمس**. لنحص جميع الروائع والحكايات الممكن تخيلها ، فإننا لن نجد اختلافات دائمة بين ما يحدث اليوم وما قد حدث في العصور الماضية". إن ما كان بديهيا بالنسبة للقس فيجو (A. FEIJÓO)، أو إتيان فورمون (Etienne Fourmont) في القرن ١٨ ، يبقى أيضا مشروعا بالنسبة للملاحظين الأذكياء في القرن العشرين، وإذا أمكن وضع الفن الحديث تحت تأثير مقولة " **كلما تغيرت الأحوال ، بقيت الأمور على حالها**"، فمن البديهي أن نظرية "الحديث" كلها يمكن أن تسهم هي أيضا في نظام التواتر ذاته ، وتميل في الواقع إلى أن تمتزج به. ويبدو أن الحديث له ذاكرة سيئة ، إذ ينسى دائما أنه قد سبق أن قام تماما بنفس التأكيدات ، وأنه لا يعيش، في حقيقة الأمر ، إلا بتذكراته الخاصة به. ويكثر الكلام عن "نقد جديد" إلى حد الإرهاق ، غير أن كل نقد أصيل – من حيث هو موضوع ومنهج – قد كان "جديداً" بالفعل في لحظة محددة. فالمصطلح ذاته ليس "جديدا"حيث إننا نجده قبل الآن لدى كارلايل (Carlyle) ("النقد الجديد" New - Criticism) ولدى سانت بوف (St. Beuve) ولدى غيرهما ، "إن كان جديدا على الأقل".

ندرك الآن ، مع ذلك ، بأي معنى يمكن الحديث عن "الأصالة " في مجال الأفكار الأدبية، أي يتعلق الأمر بالحركة الدائرية داخل صيغة محددة و "غير قابلة للتكرار "، هي وحدها الأصلية بالفعل. إن كل محاولات الأصالة لها ميل إلى العودة – رغما عنها – إلى حلول معروفة ومقبولة، ونلاحظ في إطار اللافردية الدائرية الشاملة ، حدوث عدد معين من الإجراءات العقلية الفردية التي يمكن أن تؤكد "جدة " معينة

خاصة وعابرة ، لكن المخطط العام الذى ينظم هذه الحركة يدمجها على نسق واحد، وما لا يمكن أن يتكرر هو الحل الشامل وصيغة التركيب فى الدائرية الذاتية – الأصلية بحكم بنيتها ونمذجتها ، فى حين أن ما يتكرر هو كلية الأفكار التجزيئية التى تعطى لذلك الحل مضمونه وتضمن وجوده الموضوعى بواسطة النصوص.

باختصار ، فإن الإصالة المستعارة للأفكار الأدبية تحددها المظاهر النوعية التالية:

(أ) تندمج العناصر الثابتة واللامتغيرة للأفكار الأدبية (المماثلة أو المطابقة لنمط الأفكار – الوحدات) فى عدة ترتيبات وتدابير وأنساق أصلية. وفى هذه الحالة تكمن الأصالة فى تنظيم جديد للعناصر الموجودة من قبل ، وفى إدماج تلك العناصر فى شكل جديد، وفى إعادة بنيتها فى تشكل جديد، وتبقى تلك الأصالة طبعا وظيفية بحصر المعنى داخل بنية متواترة – دائرية. إنها أصيلة فى كليتها ، وباعتبارها كلية تختلف أساسا عن كل فكرة أدبية **أخرى ممكنة** ، غير متواترة ودائرية.

(ب) تقدم لنا التركيبات الجديدة للأفكار – الثوابت إمكانية الاختيار، ذلك لأننا لا نختار من المستودع الواسع، حيث تتجمع الأفكار المتواترة، إلا العناصر القابلة للاستعادة والقابلة للتكيف والاندماج فى نسق متواتر ودائرى يقوم بدوره بانتقائها. فـ "**البحث** وحده هو الذى قد يكون جديدا ، لأن هدفه ، المصرح به أو غير المصرح به، قديم قدم العالم". إن كل بحث حقيقى ليس إلا عودة ، عودة إلى الأصل ، وعملا حنينيا (nostos = de nostagie عودة ، algos = ألم). وتمتلك شخصنة الانتقاء أيضا هذا الفارق الموضوعى بل "الحنينى".

(ج) إن كلية إعادات بنينة العناصر المتواترة من جديد ترغم الأفكار الأدبية على بذل مجهود دائم للاتصال والتركيب المبدع. إننا أمام سيرورة غير متقطعة من التطور والترسب ، وأمام إثراء متواصل للأصالة الأصلية لكل فكرة أدبية تحصل كل مرة على فوارق جديدة. وبعبارات أخرى تتطور الفكرة وفقا لنسقها الخاص بها ، وسنرى (فى الفصل الخامس) أن عملية النمذجة تفترض ، هى نفسها ، مثل هذه "البرمجة" بالإضافة إلى ذلك يقتضى "الاقتصاد" فى الثقافة إجراءات أولية متواصلة ، ورفض المبادرات عديمة الجدوى التى قد لا تفتأ تكرر الاجتهادات التى أنجزت من قبل، والتى تم وضعها فى تراث **الفكر** المشترك. وكان تودور فيانو (Tudor Vianu) يلاحظ بحق أن "مثلنا الأعلى هو نسيج من جميع المثل الإنسانية ، بالطبع يعتبر الابتكار المعنوى متواصل عند الجنس البشرى ، لكن ما يأتى به الزمن وظروف الحياة الجديدة ، فى كل مرحلة من مراحل التطور الأدبى باعتباره عنصراً أصيلا ، لا يستبعد حصيلة الوعى الإنسانى ، بل بالعكس ينزع ذلك العنصر إلى أن يقترن به من خلال تركيبات تزداد ثراء وعمقا"، إلا أنها تركيبات قارة من حيث هى صيغة من الصيغ، من هنا تأتى إمكانية القراءة المتزامنة للأفكار الأدبية.

(د) تكون الأصالة الوظيفية فى كل هذه الحالات مقترنة بأصالة سياقية. فكل فكرة متواترة تحصل على وظيفة جديدة بواسطة إدماجها فى سياق جديد ، وتكييفها معه (وهو تركيب بنيوى جديد، وإقامة علاقة جديدة مع أفكار أدبية أخرى ومع سياقات أيديولوجية واجتماعية أخرى إلخ). هكذا تأخذ عدة أفكار "قديمة" "شكلا جديداً "وغير منتظر بواسطة علاقات الإدماج وزوايا الإدراك، ولا يكون نقد الأفكار الأدبية – **بطيبة خاطر** Verbi gratia – كما نأمله ، " أصيلا " إلا إذا أرجعناه إلى السياق النقدى الحالى كطرف مرجعى أساسى. وتقتضى العلاقة الجوهرية **الفكرة الأدبية – النموذج** – السياق التاريخى ، إلى حد كبير ، تحليلاً عميقا . (الفصل VII).

إن الأفكار الأدبية إذن "أصيلة" في الحال (huc et nunc) في مختلف الظروف المحددة ، وفي سياق كل ثقافة وكل أدب وطني ، يجتاز بالضرورة دائما مراحل تاريخية أخرى، وتجرى كل دورة هرمنوطيقية في سياق نوعي. ومرة أخرى: هناك أصالة من هذه الجهة من جبال البرانس ، وابتذال في الجهة الأخرى ، والعكس صحيح، وما هو أصيل أو اشتهر بذلك في ثقافتنا الحالية قد فقد أصالته مثلا في الدنمارك أو الإكوادور، وتكمن إحدى الحسنات المهمة في الثقافة والفكر الرومانيين اليوم ، بالضبط، في القدرة على تحيين وإعادة صياغة - بمنظور جديد ونوعي - مجموعة من القضايا التي تشتهر بأنها لاحالية أو "بالية" أو مهملة أو غير ملائمة تماما في مكان آخر ، لكنها قد تكتشف من جديد عندنا ، أو يمكن إعادة الكشف عنها بالفعل ، وابتكارها من جديد وإعادة تقييمها ، لأنها قد تستجيب للضرورات الخاصة والحيوية للروح الرومانية الحالية المهيأة **للاضطلاع وحدها** بمجال الأفكار الأدبية الشاسع ، من وجهة نظرها وفي ظروف الاستقلال العقلي الواقعي ، بدون تعصبات إقليمية وجهوية.

الفصل الخامس

نموذج الفكرة الأدبية

يؤدى المبدأ الجوهرى المتمثل فى أن **الأفكار الأدبية هى أعمال أدبية** (أى "بناء" و "إنتاج" و "إعداد") ، إلى استنتاج أن تلك "الأعمال" يمكن **نمنجتها**. وهو إجراء يماثل – مع الفارق mutatis mutandis – إجراء "الشاعرى" الذى يهتم بنموذج الأثر ، وليس بمظاهره المادية. وحسب تصورنا فإن نمط وجود الأفكار ، باعتباره موضوع الدراسة ، هو النموذج. فالعملية الجوهرية لنقد الأفكار الأدبية ، التى ينبغى فهمها جيدا لأنها تقدم "مفتاح" منهجنا كله ، تكمن فى فعل **النمذجة**. إننا نحدد هوية الأفكار الأدبية وندرسها ونعرفها على شكل "نماذج" مثالية ، ونظرية من نمط خاص ينبغى تحديده بكل وضوح لازم. وسنجد نقطة انطلاقنا، طبعا، فى النظرية الحالية للنماذج النظرية المعدلة والمصوغة من جديد والمنوعة، مع مراعاة هدفها الجديد: **الفكرة الأدبية**، ذلك لأن ، فى الحقيقة ، لا يوجد بعد أى "مذهب" أو تطبيق نسقى لنظرية النماذج فى مجال الأفكار الأدبية، فالمنهج الجديد يجب أن يتم "ابتكاره" وتوضيحه فى جميع تمفصلاته.

لنوضح منذ البداية أن مهما يحدث لا يتعلق الأمر بمجرد توسيع لنموذج – مثال (modèle pilote) – موجود ، لسانى أو منطقى – رياضى إلخ، أو تطبيقه تطبيقا آليا على دائرة الأفكار الأدبية ، بل المقصود عرض منهجية "مستحدثة" أساسا (من حيث القصد على الأقل)، وفقا لمنظور هرمنوطيقى منطقى. إن الفكرة الأدبية "تتكون" وتخضع للبناء والنمذجة طوال مسار هرمنوطيقى ، هو نفسه محدد أثناء تلك العملية وفى إطارها. (الفصل VIII)

ومن المهم بناء هذه العملية كلها على أساس هرمنوطيقى متين ، لأنه وحده قادر على إقرار مشروعية مجموعة من الطرائق التى تبدو متناقضة لأول وهلة:

١- تأسيس نظرية لنموذج الأفكار الأدبية ، وبلورتها من خلال مجموع سوابقها التاريخية وبوساطتها تدريجيا .

٢- استعادة سوابق نموذج الأفكار الأدبية كلها "وما قبل تاريخه" بأكمله بشكل نسقى ، بدءا بالأشكال القديمة جدا أو الجنينية.

٣- اعتبار هذه "الاستعدادات" ككمونات وتوقعات خفية لبنائنا كله.

٤- إعادة صياغة كلية العناصر القابلة للاستعادة وإعادة تعريفها وتركيبها ، بمنظور التعريف المأخوذ به الذى "يمتص" "تقليدا" و "تاريخا" بأكملهما ، لأن نمط وجود الأفكار الأدبية فى التاريخ بالذات لا يتحدد إلا بنماذج تم تشكيلها تاريخيا . وسينصرف انشغالنا الدائم إلى البرهنة على إمكانية نمذجة الأفكار الأدبية ، وإلى موضعة هذه "النمذجة " فى منظور تاريخى ، وإلى الكشف تدريجيا عن عناصر يزداد قربها من مفهومنا لنموذج الأفكار الأدبية ، مما يقتضى توضيحا منهجيا لكل السوابق التى يكمن نزوعها الخفى فى تنسيق الأفكار الأدبية وتخطيطها و "تنميطها " وتشكيلها، وسنرى كيف أن العديد من السمات تعود وتظهر من جديد، و"تتكرر" باستمرار وهى تسهم فى سيرورة التواتر والدائرية نفسها التى توسعنا فيها أعلاه.

١- توقعات النموذج.

لا تنشأ فكرة "النموذج" من عدم أو **بحيلة مصطنعة** (deus ex machine)، كآلة سحرية ، بل لها عدد من الرواد المشهورين ينتمون إلى تقليد نمطى بعيد وقوى ، تنتقى منه مجموعة كاملة من العناصر وتتمثلها وتدمجها ، إنه إجراء برهانى وبنائى / هرمنوطيقى فى نفس الآن - خاص بجوهر منهجنا ذاته - يجعلنا نعيد تشكيل هذا "الإرث" النظرى.

علينا دون شك أن نبحث عن نواة أو "مشتق" للنموذج من خلال مفهوم العبارات المألوفة (Loci Communes, Koinoi Topoi) ذات التقليد المنطقى والبلاغى والقضائى واللاهوتى القديم، وهو مفهوم دخل إلى جميع اللغات الأوروبية واسعة الانتشار (common places, Gemeinörter, Gemeinplätze, Lieux Communs) إلخ، ولا يهمنا الانصراف إلى تحليل هذا المفهوم تحليلا تاريخيا ودلاليا دقيقا، لا سيما وأنه قد تم القيام به من قبل ، وهذا لا يستبعد، وهو أمر طبيعى، إمكانية "قراءة" جديدة، حسب منظورنا ، قراءة تبرز عددا من المظاهر، مهملين فى ذلك مظاهر أخرى أو متجاهلينها تماما كذلك.

من الوجهة المنهجية تعنى **العبارة المألوفة** (Locus Communis) عموما "منهجا" و"تقنية" و"معيارًا" و"أداة للبحث" **وفنا بيانيا**، (Ars indicandi)، كما هو الشأن فى مجال المنطق والبلاغة، وهما فرعان معرفيان تنزع فيهما العبارة المألوفة إلى الاختلاط بالقياس الجدلى والبلاغى (أرسطو ، فن الخطابة 1358,2,I ، أ) إنه مفهوم مهم بوجه خاص وينتظره مستقبل باهر، لأنه يكرس القيمة الإجرائية والاستكشافية و- توسعا - الهرمنوطيقية لتقنية "العبارة المألوفة". إن التقليد القديم تابعه فى نفس الاتجاه العصر الوسيط (**العبارة اللاهوتية** Loci theologicei) وعصر النهضة والنزعة الإنسانية، ويتحدث أيضا بعض علماء اللاهوت فى حركة الإصلاح [الدينى] مثل ملانشتون (mélanchthon) عن **الأوصاف المؤثرة لعلم اللاهوت** (Hypotyposes theologie) وفى مجال علم التربية عن "النقط الرئيسية" (Loci) وتوسعا "المبادئ الأساسية" و"الدقيقة" لجميع "الفروع المعرفية " وستسترد نظرية النموذج الحالية نفس الوظيفة الاستكشافية - الأدواتية" وتتبناها وتطورها.

إن مظهر "العبارة المألوفة" المقولى والنمطى اللازم للخطباء والقانونيين والبلاغيين لا تقل أهميته : مقولات البراهين والحجج (فن الخطابة II ، 1380,18 ب) **ومواضع البرهنة** (sedes argumentorum) ، (شيسرون ، 2 ، II، كينتليان، التأسيس الخطابى (x,10,20 institution oratoire) وأنماط البرهنة وثيماتها ، وينزع المفهوم، على هذا

المستوى، إلى الاختلاط ليس بالفكرة النمطية فقط بل كذلك بإوالية إنتاج الحجج النمطية والبراهين النمطية والقضايا النمطية (propositiones) ، التى لها قصدية منطقية – قضائية ثم بلاغية ، وتدخل فى ذلك أيضا المقدمة لتشكله، أى أن الـ (Locus) هو "المكان" و"الإطار" و"الشكل" المقالى حيث يمكن وجود – واستعمال – كل البراهين الضرورية.

أما الصفة (Communis) فإنها تثير الانتباه، هى أيضا ، بحكم خاصيتها التعميمية العالمية. وكانت **"العبارة المألوفة"** تعنى فى الأصل "المصدر المشترك"، إذن النسب المشترك الذى من شأنه أن ينقل نفس التقليد إلى سمات مشتركة، لها مصدر واحد واتجاه واحد ويفرضه عليها ، من هنا أيضا الفرق الطفيف لكلمة (communis) المعطاة لمجموعة من البراهين المتقاربة – من نفس النمط – الملائمة للاستدلال على ثيمة ما، وهى حالة تقدم إمكانية لخلق بنيات ومجموعات عامة ومتماسكة ومنسقة ، وستكون النمذجة – كما سنراها من بعد – مستحيلة دون وجود بعض السمات النظرية المشتركة (الثابتة والدائمة والمتواترة) وإقرارها.

ويتضمن ميل "العبارات المألوفة" النمطى، فى نفس الوقت، فكرة الجرد والجدول والجمع ، متبوعة بضرورة ترتيب المواد المجمعة ، وتعطى كل الدراسات الموضعية إذن لوائح لـ (Loci) **ولمجموع البراهين ولمسرد العبارات التى تفترض معيار التصنيف ومنهجه.** يكون النموذج فى مرحلته الحالية مضطرا إلى "جمع"، بنفس الطريقة، كل السمات المشتركة التى يقربها ويدمجها فى إوالية عمله بمقتضى معيار نوعى للكشف والانتقاءات.

ويفترض الجرد والترتيب بدورهما الوصف، وهذا ما تطالب به كذلك نظرية "العبارة المألوفة" القديمة (rem per locos describere) . يتعلق الأمر بوصف تحليلى للسمات الأساسية ، وسيكون إذن تعريف الفيلسوف كالتالى : إنسان يحدد لنفسه الحكمة كهدف، حكمة من نوع ما (رواقية أو أبيقورية) مع "عوارض" "نمطية" الاستخفاف بالمباهج الدنيا وبالملذات إلخ . إن كلمة (Locus) ، بهذا المعنى ، تطابق

المفهوم الحالى للثابتة المشاركة للنموذج فى الجوهر، وهو تمثل توسعى مشروع بقدر ما تتعلق المسألة بالوصف النمطى للعناصر النمطية بواسطة عملية التعميم والتوسيع.

لنضف أخيرا أن "العبارات المألوفة" قابلة للاستبدال ومتواترة ، وهى سمات جوهرية لنموذج الأفكار الأدبية . من جهة لأن البراهين النمطية قد تنطبق على عدة حالات وعدة استدلالات وعدة مسائل خاصة "وتنتقل" إليها: (cicóron De inv. 2. 48: quae transferri in multas causas possuit) ومن جهة أخرى لأن خاصيتها المشتركة وإمكانية استعمالها المتكرر تقتضيان حتما التواتر، تكراراً لا مفر منه ، يمكن كذلك التحقق منه فى مجال الأفكار و"العبارة المألوفة تعنى **بطبيعة الحال** "التكرار". إن هذا المظهر الذى لا تقل أهميته قد أشار إليه أيضا النقد الحديث **(العبارات المألوفة المتواترة)** فاستمرارية المصطلحية القديمة معبرة فى حد ذاتها تماما.

هناك خاصية أخرى، جديرة بالملاحظة كذلك، وهى المعادلة أو التناظر أو الترادف. إن مفهوم الموضوع (Topos) أو المواضع (topoi) الذى له نفس الأصل المنطقى والجدلى واللاهوتى والقضائى والبلاغى إلخ، قريب جدا من **العبارة المألوفة** بل متطابق أو متراكب معها أحيانا. من هنا إمكانية ليس نقل مصطلحى فحسب ، بل أيضا إمكانية نقل دلالى طول تاريخ هذين المفهومين اللذين يترابطان إلى حد التطابق.

سنعثر إذن على نفس السمات القابلة للاستعادة بدءا بفكرة "منهج" و"نظام" و"قاعدة" و"قانون" و"طريقة" البرهنة والاستدلال القياسى. إن **الموضعية** هى "فن العثور على البراهين" والكشف بعد التحرى عن "المواضع" التى يمكن أن تتماهى فيها وتنطبق عليها (cicerone, Top. II. 6. 8)، وهو تعريف ظهر أيضا فى العصر الوسيط عن إزيدور دى سيفى (Isodore de Seville) مثلا (**الموضعية هى نظام ابتكار البراهين**، الاشتقاق Etymol. II, 30, I). وتشكل فكرة المخطط المنطقى، القياسى والعملى فى أن سمة جوهرية فى المنهج الموضعى الذى يمكن أن يُستشف فى ما لا يعبر عنه بوضوح فى التعريف الحالى للنموذج **كذلك**.

تستعمل المخططات قواعد وبراهين ينبغى جردها وتبويبها و"جمعها" هكذا نعثر من جديد على فكرة "الفهرس" و"المسرد" و"السجل" الموضعى البلاغى التى حيَّنها أيضا أرنست روبير كورتيوس (**البلاغة هى موضعية سجل القصد** die Rhetorik ist die To)، pik des verstzmagazin، إلا أن لهـا تقـاليـد قـديمة (بما فـيـهـا التـقليـد اللاهـوتى – الطقوسى) يسـهل إدراك لزوماتها النمطية. ومع ذلك فإن كل **عبارة مألوفة** أو **موضع** (Topos)، لكونها تعبر بالذات عن مقدمات وقضايا مقبولة عالميا، وعن مبادئ وحقائق عامة، وعن مسلمات **وقضايا كلية وكبرى** (بويس Boèce) ، تؤدى بالضرورة إلى مقولات تصبح مفـاهيم – أساسـية، وبدايات نظرية قـابلة للاندراج فى نمطية مـعينة، وبهذه الطريقـة، فـإن كل مـوضـوع يمكن أن يشكل مـسـبـقـا اتجـاهـا لسلسلة من البـراهـين المتطابقة بأكملها ، وفى النطاق الموضعى – البلاغـى تتماثـل الفكرة الأدبية دوما، بهذا الشكل، مع **موضـوع** مـحدد كثابتة أو كمجموعة من الثوابت النمطية التى تعتبر عـودة ظهورها التاريخى عودة متواترة.

هكذا تصــبح مماثلة فكرة الموضع مع شــبـه "نموذج قـبلى" ليس مماثلة ممكنة فحـسـب، بل مـشـروعة كذلك، لأن الأمـر يتـعلق فى الواقـع بـ "صيـغـة" (شـيـسـرون Top. II. 9) غنيـة بكمـونات مكوِّنة – بنيـوية (بالمعنى الواسع للكلمـة) وصـورية فى آن. ويمكن العثور على هذه المظـاهر نفسـهـا فى التـعريفـات التقليـدية جدا ، **أشكال الحكم** (figuras sententiarum) أو **اخـتـلاف الشكل والصـورة** إلخ (Controversiae figuratae formae) التى تحيل على فكرة "الإطار" و"المخطط" و"الوعاء" و"التصميم"، وهى مقدمات جلية فى التشكيلية والنمذجة ، وحتى لو أن التفسير الحالى مازال يرفض تماما التماثل **موضع** (Topos) = **نموذج** (Modèle) فإن المـعالم قد تم وضـعـهـا بدءا بتـعريف مفـهـوم الموضع الذى قدمه أرنست روبيركورتيس ("مستنسخ دائم أو مخطط للفكر أو التعابير") وكذلك مؤلفون آخرون: ("مـخططـات الفكرة العرفية"، "معـادلة جدلية موضـع "= "شكل فكرى" denkform). فـالتخطيط والدوام والتشكيليـة، هى الشروط العـامـة للنمـذجة التى تجد نفسها مجتمعة فرضيا.

غير أن أهم شيء في نظرنا كذلك هي العلاقة التي يمكن إقامتها بين المفهوم التقليدي **للنمط الأصلي** (Archétype) أي التبني الصريح لهذا المنظور وتطوره طبقا لأهدافه الجديدة ، إننا لن نهتم هنا بالمسار الحديث للنمط الأصلي في مجال علم النفس والأنثربولوجيا وتاريخ الديانات وعلم الجمال والنقد الأدبي، حيث يوحي بأبحاث واسعة لمجال "المخيلة" (غاستون باشلار، وجيلبير دوران Gilbert Durant) وهي نمطية أصلية (archétypologie) عامة حقيقية في الميثات والرموز والصور الشعرية، ولن نفحص إلا الميل المزدوج – الأدبي والنظري – للنمط الأصلي وخاصيته التقليدية والمولدة لبنيات مؤسسة **ومكوّنة قبلا** وقارة ومتواترة ، لأن الأنماط الأصلية تمثيلية للاشعور الجمعي ، حيث تترسب كلية التجارب السلفية على شكل رواسب، فإنها قد تصبح صورا أولية وعالمية و"دائمة" ومشتركة للإنسانية، ويمكن نقلها إلى نشاطها النفسي والإبداعي كله. إن هذه الجذور النفسية السحيقة واللاتاريخية – وهي عامل الاتصال والاستقرار والدوام الروحي – ملزمة بالتحديد ، إنها "قوالب" أو "أشكال داخلية" حقيقية تقوم بدور النماذج (Matrices) التحتية.

إن أهم تطبيقات نظرية الأنماط الأصلية في مجال علم الجمال والنقد الأدبي مفيدة لاستدلالنا بقدر ما يمكن للعمل الأدبي أن يندمج في أشكال أولية، خالصة و"منمطة" إلى حد كبير، بحيث يمكن أن يصبح تحويله إلى مقولة نظرية (**فكرة، نمط أولي** (prototype) ، **شكل** (pattern) **نموذج** إلخ)، تحويلا ممكنا تماما . وقد قام بهذه العملية من الوجهة التكوينية والمقولية – الثيمية والنمطية «النقد النمطي الأصلي" و"النقد الأنثروبولوجي" و**النقد الأسطوري** (myth criticism) إلخ ، ويطالب البحث الموضعي (Toposforschung) ، بدوره، بأساس نمطي أصلي ، وبالمقابل يبدو أن **أحدا** لم يحاول بعد تطوير تحليل النمط الأصلي بشكل نسقي بالمعنى المحدد " للنموذج" النظري الكامل، وبالأحرى تطبيقه على الأفكار الأدبية ، فإذا كان هناك أنماط أصلية أدبية فهناك دون شك أنماط أصلية نظرية – أدبية كذلك، وفي هذه الاتجاه سيمضي اهتمامنا .

إن بعض معطيات الدلالة التقليدية يمكن أن تقدم، هى أيضا، منطلقا جيدا فمنذ أولى معانيه، أخذ النمط الأصلى معنى تلميحيا تفسيريا، ليدل على الـ (eidos) الأفلاطونى (أو كان يرادفه)، إنها فكرة مطلقة و"نموذج للطبيعة الأزلية" (platon, timée 38b) وهو مفهوم غامض له دلالة مزدوجة : لكل فكرة نمط أصلى معين أو هى نوع من نمط أصلى ما، وكل فكرة هى نمط أصلى لنموذج ما أو تصبح نمطا أصليا له ، وتوسعا، يمكن أن تحصل كل فكرة على وظيفة نمطية أصلية مزدوجة: فقد تكون نتيجة لنمط أصلى معين (معلول) أو مولِّدة لنمط أصلى معين (علة)، من حيث هو "نموذج" فى حالة التكون (in statut nascendi) فى مجموعة معينة ، فعلى هذا المستوى بالتأكيد، مازالت كل المفاهيم المعنية (**نمط أصلى وفكرة مطلقة ونموذج**) تحتفظ بمضمون ميتافيزيقى مهم إلا أن انفصالا حاسما من نمط جوهر/ ظاهر، أنطولوجيا / ظاهراتية بدأ يحدث بواسطة الإعداد التصورى والتجريدية ، بالإضافة إلى ذلك يميز التفسير (exégèse) الحالى بين الفكرة = تمثيلية نمطية أصلية ، والنمط الأصلى فى ذاته الذى لا تختلط به ، وتكتفى بتوضيحه وتجسيده، وبصفته تمثيلا، قد يصبح النمط الأصلى مجرد حقيقة تصورية، إذا ما ماثلنا سماته المميزة (العالمية والدوام والجوهر إلخ) بصفات نظرية محضة.

تفتح إعادة التشكيل هذه آفاقا جديدة لدراسة الأفكار الأدبية، فإذا كانت هناك ثوابت وصور نمطية وأنماط أصلية فى العالم الخيالى - والأفكار ذاتها تمتلك أنماطها الأصلية الخاصة بها أو تؤسسها ، فلماذا لا يمكن أن تشتق المفاهيم والتعريفات الأدبية من بنيات نمطية أصلية مشابهة أو تدمج فى مثل هذه البنيات ؟ وإذا كان للعالم الأدبى أشكاله الخاصة به، فلماذا قد لا يكون لعالم الأدب النظرى أشكاله الخاصة به ؟ إن كل فكرة أدبية تعرف وتوضح وتعيد إقامة نموذج من نوع نمطى أصلى مدرج أصلا (ab origine) بالضبط فى "مشتقه" النظرى الذى يحدد - نهائيا وكليا - تطوره اللاحق وينمذجه مسبقا، وتكون كل فكرة أدبية بهذه الطريقة قادرة على احتواء - ضمنيا - تاريخها الكامن بأكمله، وتظهر وتتطور فى إطار بنية محددة يولدها أصلها النوعى، حسب "قوانينه" الخاصة التى يحددها شبه كود توليدى. إن الاستعارة العسكرية

الطليعة، مثلا، من حيث هى تعبير عن ظاهرة أدبية ما كامنة، تحدد سيرا إلى الأمام أو تقدما فى اتجاه واحد ووجهة واحدة، وتقيم عدة ميول **وردود فعل نوعية وإجبارية،** تهجمية ومدمرة إلخ. ويمكن أن ترد كل تطورات فكرة معينة ، بهذه الطريقة ، إلى نموذج أصلى، لا يفتأ يتوقعها ويجسدها مسبقا. إذن من المشروع تماما الاعتقاد أن الفكر والوعى الأدبيين ينموان ويتطوران فقط داخل أنماطهما الأصلية الخاصة التى يعيدان الكشف عنها ويحينانها موضوعيا وبشكل غير محدد.

إذن يمكن أن نستشف بسهولة كيف يشكل مسبقا النمط الأصلى تأسيس نموذج الفكرة الأدبية النظرى، أولا بواسطة خاصيته "الملزمة" والمماثلة لظهور النمط الأصلى وتدخله فى العمل الأدبى بـ"إذْن" المؤلف أو بدونه، بشكل طبيعى وأصيل وعضوى. ويفرض النموذج نظامه الصارم على جميع الأفكار الأدبية التى يمكن أن يضمها وينظمها، وهى عملية مطابقة للوظيفة الكليانية للنمط الأصلى، القادرة على احتواء كل عناصره وكموناته والإحاطة بها. ثانيا بواسطة ثبات هويته، المولدة للصور والرموز والميثات الثابتة كذلك، وهى "انطباعات" حقيقية للروح الجمعية ، وهذا يحدد، على صعيد الأفكار الأدبية، الإقرار بوجود الأنماط الأولية الأدبية (وبهذا المعنى ظهر مفهوم النمط الأصلى منذ القرن ١٨ عند س. جونسون S. Johnson) ، وبوجود الثوابت بحصر المعنى، دون الحديث عن " العبارات المألوفة " أو النظريات الأدبية بواسطة تماثل مصطلحى لا مفر منه. إن تكرار الصورة الأولية اللانهائى بدوره يطابق تطابقا جوهريا ظاهرة التواتر الأدبى الذى يحدده إلى حد كبير ، ومع ذلك فإن "النمط الأصلى" و"ثيمة التعبير الأدبى المتواترة" مترادفان فى التأويلات الحديثة جدا. كما أن النظريات التى ذكرها لوسيان بلاغا (Lucien Blaga) فى كتابه **الثلاثية الثقافية** (Trilogiaculturii) حول "المقولات السحيقة (abyssales) "و"النموذج الأسلوبى"، هى من نفس النوع، ونجد تطبيقا لهذا المنهج فى (Spatiul mioritic) (1934) حيث نلاحظ، فى صورة "الفضاء المتموج بانتظام" أحد الأنماط الأصلية للرؤية الرومانية (Roumaine) للعالم، وبالتالى أحد الأنماط الأصلية لشعرنا الشعبى، ويمكن الكشف بسهولة عن نفس التواتر النمطى الأصلى فى مجال الأفكار الأدبية ، لنشر كذلك إلى أهمية الطاقة التوليدية

العالمية للنمط الأصلى التى تجعل تعدد أصل الميثات والمواضع (Topoi) المختلفة ممكنا، والذى يسمح بإبعاد النظرة الوضعية الضيقة للمركز الواحد الذى انطلاقا منه قد تتعمم تلك الميثات بواسطة "الانتشار" و"التأثير" و"الانعداء"، ويمكن أن يظهر نفس الرمز تواقتيا أو بالتتابع في أماكن مختلفة دون أى رابط (تواصل أو تأثير إلخ) بينها ، وهذا دليل إضافى على وجود ثوابت موضعية محضة تسمح بافتراض مزدوج: تعدد مكونات الأفكار الأدبية (الظهور المتواقت والحر والمستقل لنفس الفكرة فى عدة أماكن من المعمور)، والتأسيس الاحتمالى للأنماط الأصلية المتعددة لتلك الأفكار الأدبية بواسطة التوالد المتقطع والمستقل. فبقدر تعدد الثوابت والأنماط الأصلية القابلة للإثبات تتعدد الأفكار وبالتالى النماذج الممكنة.

ينزع النمط الأصلى بواسطة علاقة هرمنوطيقية إواليتها سنصفها بتفصيل (الفصل VIII)، حسب بعض التأويلات الحالية ليس إلى توقع مفهوم " النموذج الافتراضى" الحديث فقط ، بل إلى الاختلاط بذلك المفهوم إلى حد كبير، ويتطابق النمط الأصلى حسب وجهات النظر هذه مع "النموذج الافتراضى" " للتمثيل النمطى الأصلى" المعبر عنه بصور ورموز موضوعية، فالعلاقة بين هذين المستويين هى ذات طابع توليدى أو تماثلى. من جهة أخرى، غالبا ما تدخل شيئا فشيئا فكرة "التماثل" التوسعية تقريبا، فى التعريف الحالى للنمط الأصلى. فضلا عن ذلك، ينزع أيضا مبدأ التماثل النمطى الأصلى هذا إلى أن ينطبق على مجال الأفكار الأدبية، فالـ "مرآة" والـ "مصباح" مثلا يمكن أن يكوّنا، حسب هذا التماثل الاستعارى، الأنماط الأصلية النموذجية لنمطين أو "منهجين" إبداعيين : المحاكاة والابتكار ، ويصبح النمط الأصلى فى هذا المستوى، مفهوما إجرائيا حقيقيا ، هو من الوضوح والفعالية بحيث يكون أكثر "وعيا" بمخططه الخاص وبصيغته ومذهبه وعقيدته الخاصة به ، وهكذا يبدأ النمط الأصلى فى تحديد تقليده الخاص من حيث هو نموذج نظرى. إنه ليس مقولة تجمع وتوحد بل أيضا قانونا فعالا يسير ويوجه بنوع من "سبق الإدراك" مساره اللاحق بأكمله الذى هو من الحيوية بحيث يتمتع باندفاع "قبلى" **ومكون قبلى حقيقى.**

إن تصورنا للنموذج من حيث هو حقيقة شكلية للغاية يتمثل هذه **الطاقة القبل مكونة** (facultas praeformandi) للنمط الأصلى خاصة ، ويكمن معنى ذلك فى تعيين شروط تشكيله وعمله بصفته "شكلا" مجردا وقابلا لـ "إدراك" جميع إمكانيات تجسيد جوهره النوعى، وتصبح مماثلته **بالشكل السلوكى،** من حيث هو شكل شامل للغريزة، مماثلة ممكنة . يتعلق الأمر فى هذه الحالة بـ "شكل" بعض الأفكار الأدبية التى تجد نفسها مدرجة فى سيرورة من التتابع والإعداد "المبرمج " إن مفهوم **الأبستيم** ذا الفضاء النظرى والأبستمولوجى، الذى لابد أن تتحدد فيه مختلف أشكال المعرفة التجريبية، يبرز - على صعيد آخر - نفس **القبلية** التى لا تنتظر سوى بلورتها تبعا لشروط ومراحل تاريخية مختلفة.

إذا كان استعمال النمط الأصلى فى مجال الدراسات الأدبية حديث العهد جدا، فلا يمكن قول ذلك عن مفهوم **النمط** المشابه والتقليدى تماما الذى ينتمى إلى نفس الفصيلة الدلالية ، لأن عددا كبيرا من التبديلات والتماثلات والترادفات التى تجمعها علاقة ترابطية قوية تكون ممكنة داخل تلك الفصيلة الدلالية : **نمط** (Type) - **نمط أصلى** (arché typé) - **نمط أولى** (Prototype) - **قولبة** ((Stéréotype) - **نمط أصيل** (Urtype) **شكل أساسى** (Grundform) - **شكل أصيل** (Ur form) - **نمط صورة** (type image) إلخ. من جهة أخرى ، يمتلك الترابط والتماثل ، فى المعادلة **نمط** = **نمط أصلى** = **قولبة** = **موضع،** تقليدا تفسيريا - بلاغيا - موضعيا قديما، ويقدم جميع عناصر التعريف الجيد لمفهوم النمط ، فكل فكرة لها ميل نمطى - نمطى أصلى . ونحن نفكر حسب معايير نمطية ، فإننا نسترد على مستوى معين الإوالية الجوهرية لفكرة أيا كانت ، وأدبية ضمنيا، وهنا أيضا لا نأخذ بعين الاعتبار سوى بعض المظاهر المفيدة لاستدلالنا.

إن المعنى الأساسى- (Matrix)، "بصمة" (empreinte) (matrice) ، "قالب" (moule) - معنى حاسم ، لأن النمط يشكل "نمطا أصليا" أو "شكلا" أو "نموذجا" قادرا على أن ينتج، بتكرار دقيق، عددا لا يحصى من الصور والأشكال والصيغ التمثيلية المتطابقة ، ويفرض أشكالا محددة ومحاكيات **ونسخا مطابقة** ويشكلها مسبقا، ولأن النمط يخلق أشكالا بالجملة فإنه ينزع إلى أن يتطابق منذ البداية مع فكرة "الشكل"

بكل معانى الكلمة. من هنا ظهور العديد من المرادفات "الشكلية" التى استعملناها نحن بالذات (وهو أمر كان حتميا)، فى القضايا السابقة وتعكس المصطلحية الألمانية والإنجليزية الحالية هذا المضمون الدلالى نفسه : **السمة** (Gepräge) ، **الصورة** (Form)، **الشكل** (Gestalt) ، **الختم** (Bild) ، **الشكل** (pattern) ، **القالب** (mould)، **الشكل** (Shape) إلخ. كما أن لفظة (Imprint) تترجم جيدا، هى أيضا، نفس المصطلح القديم **نمط** (Typus).

إن النمط الذى يشكل "نموذجا" أو "قالبا" صلبا يمارس بفعل ذلك تأثيرا إثباتيا قويا ، ويحدد مجموعة من السمات الواضحة والمميزة لبعض الأشكال (وتوسعًا: لبعض المقولات والأصناف من المواضيع والظواهر والأفكار إلخ) و"يجمدها" ويبلورها، وهو يؤسس بالتالى تقليدا معينا ، من هنا يأتى ميله التقليدانى والمحافظ، وكذلك وظيفته "الأسرارية"، وكان التفسير اللاهوتى القديم يعترف للنمط، مع ذلك، بخاصية "الدليل الأسرارى" ، و"الرمز" هذه : (تحيين الحضور المجسد سلفا والحقيقى للمسيح مثلا).

ويقتضى استقرار الشكل تعميما واختزالا إلى "الجوهر" ، اللذين يعتبران صفتين نوعيتين أيضا للنمط، الذى يعمل بواسطة التبسيط والتخطيط (**رسيمة** Umriss ، **مخطط** Abriss **تصميم** Untwurf) مستخلصا الجوهر ومستخرجا العنصر غير القابل للاختزال من الواقع وتغيراته الظاهراتية الخاصة بصنف من المواضيع، والظواهر والأعمال الأدبية إلخ. إن ظهور الخاصية "النمطية" هى نتيجة لذلك، وهذا يؤدى على المستوى المفهومى إلى مماهاة السمات العامة التى تحدد موضوع "التنميط" وكذلك خاصيته النمطية. إن العلاقة بين النمط والواقع تناظر العلاقة جوهر / وجود ، أى أن النمط العام لا يوجد إلا جزئيا وبشكل ناقص فى معطيات التجربة الفردية دون أن تضعف فيها قيمته الإدراكية الموضوعية بسبب ذلك ، كما أن خاصية النمط الأساسية تضمن فى نفس الوقت **تماسكه** ، أى مجموع الصفات الضرورية التى ينتج عنها لزومه الباطنى والذاتى.

لنضف أخيرا أن المعنى الأصيل للنمط يشمل أيضا مفهوم "النموذج" وهو مفهوم جد غامض من شأنه أن يضلنا لأن تكرار نمط أصلى معين ، وتأليف سمات أساسية لمقولة معينة يمنحان النموذج ، حتما ، خاصية مثالية ونموذجية وكاملة (كما فى المصطلحية الألمانية : نموذج Vorbild نمط Musterbild، مثال Beispiel) . من هنا يأتى الميل المعيارى والاستبدالى للنموذج (= النمط الأولى المثالى (prototype idéal) غير أنه بقدر ما تتطابق إعادة التكوين مع قالب ما ومخطط ما ويترجمها شكل معين (كيفما كان مضمون المعيار المثالى ونوعيته وقيمته)، يشكل النموذج نمذجة معينة (وهذا تحصيل حاصل بيِّن)، بواسطة عملية التخطيط المعيارى المعادل لحركة التعميم (التشكيل) الآلية والمحضة ، وهذا غموض نجده كذلك فى تعريف النمط من حيث هو شخص أو مثال تعبيرى وكامل بالمعنى المثالى، وكذلك المعنى الواقعى للكلمة (= نمط البطل ، والنمط الشرقى ، ونمط كاره البشر Misanthrope إلخ.

إن وجود الأنماط وكذلك العملية التعميمية التى تؤدى إلى أنماط معينة يسمحان بمماهاة المقولات النمطية القابلة للتطبيق جيدا على العلوم العقلية وتتبع هذه العملية تصنيفات معينة (بعض منها مشهور) ، مثل أنماط الرؤية للعالم Types de weltangs chaung (فردريك نيتشه، ويليام ديلثى)، وأشكال الحياة Lebensformen (إدوار سبرانجر E. Spranger) و"الأشكال التحولية"، للثقافة (أ. سبنغلير E.Spengler) وأشكال الثقافة Patterns of culture (روث بنيديكت Ruth Benedict) إلخ. غير أن ما يهمنا هو فقط توضيح الوضع النظرى للنمط الأدبى بصفته شرطا أوليا لإعداد أنماط الأفكار الأدبية فى عرف دراسات فلهالم فورنجر (Wilhelm Worringer) وهنريش فولفلين (H. Wölfflin) وهكذا يمكن، مثلا ، مماثلة "النزعة البدائية" و"الكلاسيكية" و"القوطية" بـ "الأنماط الإنسانية الجوهرية" (**الأنماط الأساسية** Grundstypen ، **الأنماط المثالية** Musterspiele) التى بفضلها تصبح علاقات الإنسانية بالعالم الخارجى "واضحة ونموذجية" ، وتتطابق هذه الأنماط مع بنيات الفكر الفنى الجوهرية القادرة على تقديم "تجارب" إبداعية وإنتاجها قبليا. إن تخطيط النمط

الأصلى أو النمط يشكل نمطا أوليا أو "قاعدة" أو "معيارا" صحيحا بالنسبة لجميع "النسخ" اللاحقة فى حين يصبح بالضرورة ما ينتج عن هذا التكرار بالتسلسل أنماطا مقولبة (Stéréotypes).

ويمكن كذلك، فى المجال الذى يهمنا، الحصول على نفس النتائج بتوسيع مفاهيم **المواضع والأنماط** الأدبية وضمها ، ستكون ثلاث مراحل ضرورية لكى تتجسد الفكرة الأدبية:

١- الإقرار بوجود النمط الأدبى .

٢- ظهور الوعى بالنمط الأدبى .

٣- تشكيل مفهوم النمط الأدبى .

إن جميع الحقائق الأدبية التى تم التفكير فيها وتم تحديدها من حيث هى تنظيمات نمطية شكلية : **عبارات مألوفة ومواضع وحوافز، وثيمات ومستنسخات وتعابير مبتذلة** (poncifs) **ومواضعات** تنتمى إلى مقولة "النمط الأدبى بالمعنى الواسع للكلمة، والخاصية الثابته والمتواترة والمشكلنة لهذه التشكيلات النمطية هى خاصية واضحة ، كما أن مفهوم "النمط الفنى الأولى" فى مظهر" تجميع بعض الأشكال الثابتة" ينتمى إلى نفس المقولة، وتحتفظ الأشكال الثابتة طوال التحولات التاريخية بـ "ميل ذاتى الانضباط نحو الوحدة"، وتمنح كلية هذه المفاهيم (والمفاهيم التى تمُتُّ إليها بصلة) مضمونها لفكرة النمط الأدبى ، كما سبق أن حددناه أعلاه.

إن الوعى بوجود النمط الأدبى يمكن أن يأخذ، حسب الظروف، مظهرين اثنين: إيجابى أو سلبى، فى الحالة الأولى ينكشف بالتصديق النظرى أو بالإقرار الصريح بخاصيته الإبداعية الضرورية أو الحتمية فى تبنى شكل أدبى نمطى معين، أو الانتساب إلى أى شكل أدبى آخر. وهذا ما تطالب به - صراحة أو ضمنيا - جميع البحوث فى

البلاغة والموضعية (كما فى هذا العنوان النمطى: **بلاغة المألوف من العبارات** لجون سكوتوس (John Scotus) وكذلك جميع الفنون الشعرية وفهارس الأشكال الأسلوبية المختلفة منذ القدم حتى العصر الحالى، ويؤكد كل مقتطف للأشكال والاستعارات الشعرية والطرائق الأدبية ، وكذلك بلاغة الثيمات الشعرية كلها نفس الوضعية ، أى فعالية النمطية الأدبية ووعيها النظرى **بطبيعة الحال.**

أما الاستدلال السلبى لهذا الوعى ، أى نقد مفهوم الأصالة الأدبية، ورفض إمكانية جدة مطلقة ، والتبرير النظرى فى غياب الأفكار المستحدثة فى مجال الإبداع (فصل 4,IX)، فهى أمور تبدو لنا ذات أهمية كبيرة . إن قبول المستنسخ والعبارة المألوفة الحتمية ، والإقرار بالتطابقية النمطية هما حجتان واضحتان جدا، حيث كان ج. ب مارينو يقر بأن "الذى يكتب كثيرا لا يمكنه أن يتفادى بعض العبارات النمطية المألوفة"، ومثل هذه التصريحات شىء مألوف ، وتعتبر نظرية الاستعارات صريحة فى هذه الصدد: التغيرات فى ثيمة محددة والمحاكاة الإبداعية والابتكار فى الإطار المحصور للمخططات المحددة هى وحدها الممكنة . إذن لم تقم العلاقة الموجودة بين القديم والجديد، وبين الكلاسيكى والحديث إلا على تنقلات وتغيرات السياق والدلالات، وعلى إعادة التأويلات الشخصية للمواضع (topoi) التقليدية فى تراكيب جديدة لا تنفصم عراها مهما بلغت معاداة الفكر الحديث لمثل هذا المنظور.

ومع ذلك، فلابد يوما ما من كتابة، بشكل جيد، تاريخ مفهوم المستنسخ الأدبى الذى قد تم توضيحه تماما منذ القرن ١٨؛ حيث كان ريفارول (Rivarol) يلاحظ ، بشكل وجيه، أن " كل شىء يبلى فى الأخير، الكل يصبح فى الأدب **عبارة مألوفة** " ، ونلاحظ عودة ظهور هذه الفكرة عند ب . كونستان (B. Constant) ("اللغة المتواضع عليها")، ثم عند شارل نوديى (Charles Nodier) ، وعند غيرهما أيضا . وتبلغ هذه الفكرة حدتها الغريبة والاستحواذية تقريبا عند بودلير (Baudelaire) حين يقول : "إن ابتكار المبتذل يعتبر مهارة / علمًا بابتكار المبتذل" . ويحس تهكمى وبرجوازى مضاد تماما ألَّف

ج . فلوبير (G. Flaubert) كتابه "**قاموس الأفكار المقررة**" (Reçues) وليون بلوى (Léon Blay)محاولته الضخمة "**تفسير العبارات المألوفة**" فى سلسلتين (1901 - 1913) يقول: "إن البرجوازى الأصيل والحقيقى يقتصر بالضرورة، فى كلامه، على عدد قليل جدا من الصيغ "، وتعتبر الإحالة على تفسير الكتاب المقدس التقليدى فى تشكيلاته ذات مغزى هى أيضا. إن المستنسخ، كما كان يلاحظ جان بولهان (jean Paulhan) ، يمارس "إرهابا" حقيقيا فى الوعى الأدبى الحديث . إن الملاحظة الرئيسية التالية عن "العبارة المألوفة" :" المؤلف يبتكر عبارات مألوفة"، تعتبر هى أيضا عبارة مألوفة كما ينبغى، ونصادف فى مجال الأفكار الأدبية هذه الحالة المشابهة والحتمية.

هكذا لا تستطيع، بعد الآن ، أى صعوبة أساسية أن تعارض تعريف الفكرة الأدبية من حيث هى موضع أو شكل، إلا أن علينا فقط أن نتابع سياق فكر قد سبق أن انكشف ، وتطويره بمنظور جديد ومنهجية مستحدثة . فإذا كانت هناك أنماط من **الرؤى إلى العالم** الدينية والميتافزيقية والشعرية، وشكل من الأفكار الفلسفية، **وأفكار – وحدات** (unit - ideas) تدخل فى" أنماط مقولية" مختلفة ، وتاريخ للأفكار يبرهن على تعاقب الأشكال المختلفة ، وعدد محصور جدا من الأفكار الأصلية دائما فى جميع المجالات (كما يؤكد ذلك أيضا أ. لوفنسكو E. Lovinescu فى موضع آخر)، فلماذا لا تعرف الأفكار الأدبية نفس الشروط ؟ ولماذا لا تتمتع بنفس القانون الموضعى ؟ فلا شيء يحول دون ذلك ، لأن الفكر الجمالى – الأدبى يكون أو يمكن أن يصبح موضعيا مثل أى مجموع آخر من المبادئ تماما ، فكل فكرة أدبية تتشكل فى قالب – نمط وتظهر وتتطور داخله حسب **شكلها** أو **نموذجها** الخاصين ، وهكذا تصبح فى نفس الوقت **نمطية ذاتيا وتمثيلية – نمطية** لمجموعتها الخاصة بها، ولصنف أو مقولة التعريفات الأدبية الخاصة بها.

يقدم التقليد النمطى الموجود ، لا الأكثر ولا الأقل أصالة من غيره، توجيهات وتماثلات منهجية. وتفرض كل نمطية عددا من التطابقات والتماثلات والتجانسات

والتوافقات بين مستويين أو عدة مستويات ، ودوام بعض الثوابت والأنماط ، وميلا نحو التوحيد والاختزال إلى نمط واحد يليه تصنيف الأنماط المحصل عليها ، وكانت النمطية فى البداية عبارة عن منهج قديم فى تفسير الكتاب المقدس وفى علم الكلام (apologétique) قصد "الاستدلال على الوحدة الموجودة بين الأحداث التاريخية والوحى واتحاد المعانى الرمزية للعهد القديم والجديد ، وتماسكها . كما أن منهج تأويل الكتاب المقدس متعلق هو أيضا بالنمطية تماما مثل تحويله إلى **فرع معرفى** ذى قواعد هرمنوطيقية قارة ، أى مذهب المعانى الأربعة (المعنى الحرفى والرمزى والباطنى والمجازى) الذى تمت محاربته، فقاوم واسترد اعتباره وبقى دائما صامدا . وتصبح تلك المعانى الأربعة بدورها مواضيع لفروع معرفية متخصصة : التاريخ والرمزية والتأويل الباطنى والمجاز ، ويتعلق التاريخ (بمعنى العصور أو "الأجيال" الأربعة للإنسانية والإمبراطوريات الأربع إلخ) بنفس الموضوع ويؤكد نفس الميل النمطى حتى لا نتحدث عن المنطق والبلاغة القديمة القروسطية.

ويعود عهد التطبيقات الأولى على دراسة الأدب ، مرة أخرى، إلى العصر الوسيط المصنف والوثوقى بكل معنى الكلمة، مع نزوعه إلى إرجاع كل الأعمال العقلية إلى بنيات منمطة بقوة ، ويتضمن كتاب "التحليل النقدى للمؤلفين" (Accesus ad auc-tores) - مثلا - سلسلة من المراحل المحددة ، وهو مخطط تفسيرى توجهه نماذج تأويلية مقبولة ، ونفس الشيء كذلك بالنسبة لجنس **التفنيد** (Refutatio) الذى لا يتوقف نجاحه عند عصر النهضة، كما تنتمى إلى نفس الاتجاه المحاولات الحالية لترتيب أنماط التلقى النقدى - خمسة أو ستة أو أكثر - بمقتضى المبدأ الذى يؤكد أن كل عمل محلل يجتذبه "**نموذج متصور سلفا**" (Preconceived Pattern) ، وإجرائى على المستوى الهرمنوطيقى والتأويلى. إن النمطية الحديثة للثيمات والشخوص و"الأنماط" و"الحالات" والحوافز والرموز والصور النمطية الأصلية إلخ، كلها توضح المجهود الكبير لموضعة الأدب ودراسته فى نفس الرؤية النمطية ، لأن روحها التقليدية (الأكيدة) معترف بها ومطالب بها، على كل حال ، من ناحية مبادئها ووجهتها المنهجية

كذلك، ويتحول التأويل اللاهوتى إلى موضع (topos) ملحمى وتاريخى وإقونوغرافى واجتماعى وأخلاقى (la cour et la ville) وفى نهاية المطاف إلى موضع نقدى وهو إحدى التحولات الحديثة للميل المشكلن للبلاغة القديمة ، وقد يمكن أن نستشف امتداده إلى المجال الفنى بأكمله بفضل طريقة التوازيات الأدبية والفنية بالمعنى الواسع للكلمة (الرسم، والنحت وفن المعمار، والموسيقى) ، وذلك على أسس مقارنة (وتوجد نفس الثيمة لدى مؤلفين آخرين فى سياقات أخرى). وهى طريقة قد أطلق عليها – تبعا لاقتراح من ليوسبتسر (Leo spitzer) تصعب ترجمته اسم: (comparative onomatolgical interpretation) . وهكذا يمكن مطابقة مختلف أنماط البنيات والثيمات والطرائق الأسلوبية إلخ ،المتواترة فى فضاءات تاريخية وجغرافية واسعة.

إن نمطية التعريفات والأفكار الأدبية مترابطة مع النمطية الأدبية، لأنها تتشكل من نفس الفئة من العناصر المشتركة، ومن نفس التعميم ، تجسد دراسة الأفكار "المقولبة" والعديد من الصيغ المتشابهة أو المتطابقة بشكل قوى فى الواقع **أنماطا** من **التعريفات** أو **الشروح** أو **الحلول** . وتشكل قضية النمطية الماركسية فى الأيديولوجيات، بما فيها الأيديولوجية الأدبية، وفى مختلف أنماط القراءات الأيديولوجية موضوع نقاش راهن. ولأن الروح تواجه نفس الأنماط من المسائل فإنها تصادف فى الواقع نفس الأنماط من الأجوبة وتقدمها ، لأنها تفكر دوما فى نفس المشاكل ، وهذه إحدى "طروحاتنا" الجوهرية ، لذلك فإن موقف نقد الأفكار الأدبية الذى يتموضع منذ البداية وببرنامج مبين بوضوح ، فى منظور النمطية التقليدية، قد لا يكون من المحتم أن يفاجئ أحدا، لأننا ننطلق من المقدمة القائلة إن الفكرة الأدبية تنمو فقط داخل "نمطها الأصلى أو "نموذجها النمطى" الخاص بها ، وتنحصر فى الكشف والتوسع أثناء مسيرها خلال تطورها التاريخى . وعلى كل حال تتصرف الفكرة الأدبية الخاضعة للنمذجة كأن ذلك "النمط الأصلى" كان موجودا موضوعيا (الأمر يتعلق طبعا بموضوعية تترجمها نصوص "منصصة" إن صح التعبير)، لأن تاريخ الفكرة ، المراقب فى النصوص ومن

الناحية الوثائقية ، لا يمثل، فى هذا المنظور سوى خضوع لمعيار ضمنى ومطابقة له، وفى نفس الوقت إقرار صريح بنمط أصلى معين . من هنا يأتى الانسجام العميق لكل فكرة أدبية تنجم ، فى الواقع، (كما سنرى فيما بعد) ، عن خاصيتها "البنيوية" و"النسقية" الملازمة لكل نمط أصلى . وأخيرا، تطرح كلية هذه النمطيات مسألة نمطية النمطيات المحتملة التى يعتبر إعدادها إعدادا مشروعا وضروريا.

يولد تقارب المستوى النمطى والمستوى المثالى مفهوم النمط المثالى الذى أقامه كل من ويليام شتيرن وإدوار سبرانجر وخاصة ماكس فبير (Max Weber) فى دائرة علم النفس وعلم الاجتماع والسياسة والاقتصاد السياسى . ومن ضمن جميع إقنومات (Hypostase) النمط فإن هذه النظرة هى الأقرب إلى تصورنا . إنها لا تقتصر على مجرد نقل النمط المثالى إلى مجال الأفكار الأدبية ، بل تمنحه حتما - بواسطة استعادة هرمنوطيقية - سلسلة كاملة من السمات . لنشر مرة أخرى أيضا إلى أن مفهوم "النمط المثالى" ليس له فى نظرنا أى معنى معيارى أو مثالى، أو نموذجى، إنه يختزل فى الواقع إلى "فكرة - نمط" وإلى مخطط نظرى وإلى تعميم جذرى لسلسلة من الخاصيات الأساسية.

يتميز النمط المثالى ، بشكل جوهرى، عن "النمط العادى" أو "النموذجى"، أولا لأنه "**مفهوم - حد**" (Grenzbegriff) صرف ومجرد ووهمى وخيالى و"مثالى" بالمعنى الذى يتجاوز به الحقيقة التجريبية ويتعالى عنها، بعيدا جدا عن كل تشيىء و"تجسيد" ملموس، مادى أو نفسى. إن غاية النمط المثالى غاية استكشافية بحصر المعنى؛ أى" أن الحقيقية يتم اختبارها لتوضيح المحتوى التجريبى لبعض عناصرها المهمة والتى نقارنها معها"، ويمثل ذلك المفهوم /الحد - وهى سمة أساسية - تركيبا نظريا محضا وإعدادا عقليا وإنتاجا تجريبيا للفكر بمعناه الخاص، وفكرة "مقررة ". ويتحقق هذا التركيب بواسطة تعميم وتخطيط حدسى - هرمنوطيقى، بذلك المعنى الذى ينطبق به الحدس الذى يؤسسه على كلية الوقائع التى يشملها ويراقبها، وهى عملية مدعمة ومنوعة بدورها فى إطار تلك الرؤية الكاملة بالذات. ويجتاز إعداد النمط المثالى سلسلة

من المراحل المنهجية المترابطة و المثالية أيضا: انتقاء وعزل فى كتلة الظواهر الطارئة، وتجسيد فى مفهوم معين ، واختزال إلى مستوى "رسم تخطيطى" أو "رسم منجز" (épure) . وتعتبر المرحلة الأخيرة فى الواقع مرحلة حاسمة ؛ بمعنى أن "النمط المثالى" يمكن أن يدمج فى مقولة بنيتها تختلط بمعياره المجرد الخاص به والذى يعتبر بمثابة شكله الخاص به.

إن توقع النموذج قد يوضحه بالضبط هذا المظهر التجريدى - الشكلى، لأن النمط المثالى تركيب ليس له تطابقات نمطية فى نظام معرفى آخر ، ويكتفى بإعطاء "مضمون" معين لذلك النمط . أما النموذج ، فإنه يتكون بدوره، حسب المستوى المنمذج الخاص به فى نفس الشروط التجريدية والتشكيلية القصوى. وبما أن النمط المثالى ليس له جنس قريب وفارق نوعى فإنه يختلف عن المفهوم المنطقى تماما ، كما يتميز النموذج عن موضوعه الواقعى الذى لا يستخلص منه سوى العناصر الثابتة والنوعية وغير القابلة للاختزال إلى مقولة أخرى ، وبانتقاء السمات "المميزة" يتم استبعاد - على المستويين - خطر تعميم منمط ونمذجة وهمية. لنشر فى الأخير إلى أن تلك العناصر المميزة ليست بالضرورة الأكثر عددا ولا الأكثر تمثيلية من الوجهة الكمية ، بل هى " مناسبة " جدا لاغير ، وتقترح المفهوم الأكثر انسجاما ووضوحا وتعبيرا عن الموضوع الملاحظ. وهكذا تقوم بين النمط المثالى والحقيقة روابط على أكبر قدر ممكن من الملاءمة والوظيفية والتوافق. وتأتى الصورة الذهنية الواضحة والمنظمة والمشحونة بالمعانى التى تستبعد كل مصطلح أعم آخر، لتحل محل تناقضات الوقائع القائمة وتنافراتها وركامها عديم الشكل، بواسطة استدلال طوباوى ، ويشكل هذا المجموع الواضح من السمات المميزة "صورة " أو "لوحة للفكر " التى تستجيب لجميع مقتضيات نسقه الخاص العقلانية ، وسنرى أن إوالية النموذج لا تختلف عن ذلك.

ومع أن جميع مفاهيم العلوم العقلية والثقافية يمكن أن تصبح "أنماطا مثالية"، فإننا لم نتأكد بعد من تطبيقها النسقى فى مجال علم الجمال الأدبى وعلى الأخص فى مجال الأفكار الأدبية . ومع ذلك ففى هذه الدائرة النظرية بالضبط تكون شرعية النمط

المثالى جد صريحة، أى مفهوم يستند على مفاهيم أخرى وتجريد موضوعه تجريد آخر. إن **الكلاسيكية والرومانسية والواقعية والحداثة** تعتبر - كما عاين ذلك أيضا النقد الرومانى ، لكن بمنظور آخر - "مقولات" و"وجهات نظر" و"تعاقبات للوقائع قليلة الأهمية" التى فرضت نفسها كبنيات" بمقتضى مبدأ تنظيمى تكتشفه" الروح المكونة ". من جهة أخرى فإن تأثير "**سيكولوجية الشكل**" (Gestaltpsychologie) واضح معروف، فتحديد كل فكرة أدبية باعتبارها حقيقة تجريدية بواسطة ، "النمط المثالى" الخاص بها ومن خلاله ، تلك هى إوالية إجرائنا فى مستهل المرحلة الحاسمة: **ألا وهى النمذجة**.

٢ - بناء النموذج :

من طور ما قبل النموذج نصل بعد عدة مراحل (استعادة انتقائية لتقنية "العبارة المألوفة" - **المواضع** - والنمط الأصلى والنمط و"النمط المثالى") إلى اللحظة التى يمكن فيها الاضطلاع صراحة بفكرة النموذج بصفتها برنامجا ومنهجية نوعيين . إن إعادة تأو يل هذا المفهوم وإعادة تعريفه ضروريتان لبناء نموذج من نوع جديد يوافق الغرض الجديد: الفكرة الأدبية ، باعتبارها "إنتاجا أدبيا" (أى "إنتاجا" و"بناء" و"عملا"). وتحتل الفكرة الأدبية فى نظرنا حيزا أكبر من المفهوم ، أى أنها نسق نظرى بكامله قابل للنمذجة ، ومحوره المبدأ الأدبى، ولإنجاح هذه العملية علينا قبل كل شىء إزالة خلافين محتملين: أولا نستبعد بشكل مطلق كل معنى معيارى واستبدالى للنموذج - مثل : " نموذج مثالى" أو "شكل مثالى" أو "مثال معيارى" أو أية صيغة أخرى تفترض فكرة "النسخة" و"المعيار" و"القانون" و"التطابقية" و"التاصيل" إلخ . فتصورنا للنموذج تصور معيارى مضاد ووثوقى مضاد ومحاكى مضاد ، ونموذجنا من وجهة النظر هذه يشكل فى حد ذاته نموذجا مضادا صريحا ، وقانونه الداخلى هو ، بالعكس، رفض التطابقية اتجاه كل تبعية منهجية خارجية ، ولا يفتأ نموذج الفكرة الأدبية يخضع لـ"معياره" الخاص به - وسنبرهن على ذلك فيما بعد - ذاتيا وعضويا و"منطقيا"، ولا يمكن أن يعمل إلا وفق قانونه الملازم والمرتبط بـ "نسقه" الخاص ولا ينصاع لأية قاعدة أخرى.

علينا أن نشير كذلك إلى أن نموذج الفكرة الأدبية الذى ينبغى بناؤه وتوضيحه ، لا يمكن أيضا أن يكون من النمط "الرياضى" أو نمط "علم التوجيه" (Cybernétique) لسبب بسيط هو أن الفكرة ، مهما كانت، لا يمكن اختزالها إلى نموذج رياضى . إن "المجموعات البسيطة للرموز المبوبة حسب المذكرات، التى تكون قد انطبقت داخلها الرسالة المشفرة فى البداية بشكل ملائم على مختلف مستويات النموذج تبعا للقوانين المتعلقة بكل مجموعة"، تصبح غير مفيدة فى مجال الأفكار الأدبية ، ويتم "تشفير" فكرة **الحديث والطليعة والسريالية** – أو أية فكرة أخرى – وحل شفرتها بالضرورة وفق منهج آخر.

من المستحيل أن نبين بدقة متى وأين ظهرت بشكل فعلى (Expressis verbis)، فكرة "النموذج " بالمعنى الذى نخص به هذا المفهوم، غير أن مما لا شك فيه أنها ظهرت فى دائرة **البحث الموضعى** (Topoforschung) ، وخاصة فى دائرة نظرية النموذج الحالية . إن المفاهيم القديمة للمثال **والحكمة** (Sententia) **والشكل** المترجمة غالبا بالنموذج **الأصيل** (Urbild) ، **والفكرة** المطلقة **والصورة والنماذج الداخلية** (inner" mod-ell إلخ، هى مفاهيم معروفة جدا . وقد يتطابق "النموذج" فى المصطلحية المدرسية مع "الفكرة" المطلقة، بينما قد يعادل "**المثال**" الموضوع الفنى المحاكى ، ونصادف مرارا كذلك عبارة نماذج **التصورات** (Voresellungste model) مطبقة على **مواضع** أدبية ليس فقط بالمعنى "المثالى"، بل بالمعنى الشكلى – النظرى خاصة. إن سلسلة من الصيغ القريبة جدا من نوع **الشكل** (Pattern) **والإطار** (framework) والقالب **وشبكة الرموز** (grille) التى يتطابق معها النموذج فى قسم كبير، تبدو مفيدة بشكل خاص. كما أن بعض المصطلحات الأنجلوساكسونية مثل : (Class Concept) (فى عرف س. ج. بيرس C. S. Pierce) أو **النموذج الظاهراتى** تبرز بعض السمات التى لا تخلو من أهمية إطلاقا : مظهر مقولى وقيمة وصفية وموقف مبرمج. وينبغى أيضا الأخذ بعين الاعتبار سلسلة من الترابطات مع "**سيكولوجية الشكل**" ، لا سيما أن دائرتها التطبيقية هى مجال **المواضع** النظرية – الأدبية التى تنفذ إلى الأفكار الأدبية.

وتكمن الخاصية الأساسية لنموذج الفكرةالأدبية في كونه **بناء نظريا محضا**. وهذا التعريف مقبول بشكل واسع بمتغيرات شفوية مختلفة ، إلا أنها تتجه كلها إلى نقطة واحدة : نموذج نظرى مطبق على موضوع نظرى ، وكان يمكن لهذه الخاصية أن تستشف بدءا من طور المنطق التقليدى (Locus Logicus) وطور "العبارات المألوفة النظرية" التى يماثلها التفسير الحديث بـ "نماذج الفكر". من هنا يأتى مصدر ثلاثة معانٍ محتملة ومترادفه تماما وهى : النموذج بصفته معادلا للفظ العام (= وحدة وصفية أيديولوجية) ، وللمفهوم (= وحدة وصفية علمية)، وللمقولة (= وحدة وصفية فلسفية). ولا يتعلق الأمر هنا بعيب لغوى؛ الفكرة "تنمذج" مجموع سماتها المفهومية ، مثلما "يصوغ" النموذج موضوعه الخاص به كيفما كان . إذن هناك "نماذج مفهومية بسيطة" تطابق إجمالا " النماذج الأيديولوجية" للروح . ويمكن أن تؤسس تلك النماذج على المستوى الأول من التعميم، ويمكن أيضا أن تتحدد من حيث هى مسلمات حقيقية . وفى الواقع، غالبا ما يكون النموذج – فى عصرنا هذا – مماثلا لـ "نظرية" (وهو معنى يتعارض تعارضا تاما مع النموذج المتعبر كـ" موضوع مادى")، وغالبا ما يترجم بسلسلة من المصطلحات الملائمة ، مثل : **المفهوم النظرى ، المصطلح النظرى ،النموذج النظرى**. وقد يمكن العثور فى قائمة ثلاثين تعريفا ومرادفا للنموذج، على هذا المعنى الجوهرى فى أربع أو خمس صيغ على الأقل.

إن الميل النظرى للنموذج يطبعه بطابع **تجريدى – طوباوى** قوى ذى "وهمية شكلية" كاملة تدرك على مستوى الابتكار المحض ، إذن يمكن للنموذج أن يستغنى – مبدئيا – عن كل مقابلة تجريبية صارمة وعن كل تصديق نصى وفلسفة صارمة إلخ. وهكذا قد تمكن فلهالم فورينجر من "نمذجة" القوطى والكلاسيكى دون شواهد وتوضيحات وتوثيق تاريخى تقريبا. ومن الطبيعى أن نتصرف بنفس الطريقة مع أية فكرة أدبية أخرى ، يمكن أن يشتغل نموذجها فى بنية مصطنعة (in vitro) إن صح التعبير، إلا أن عليه أن يتعامل مع جميع لحظات ماضيه التاريخى فى كل مرحلة من

مراحل تطوره، **كأن** أي استدلال مضاد لم يكن محتملا أو ممكنا تخيله ، وكأن تصديقه كان يرتكز على شبه – إجماع عالمي سابق ، ومع ذلك لن نصادف أبدا في التاريخ لوحة مشابهة بمثل هذه الصفاء الوصفي والمفهومي . هكذا يمكن أن تتم دراسة مقولة تاريخية معينة بمنظور تاريخي واصف (métahistorique) ، فالأمر يتعلق بـ"طوباوية" نظرية، وصورة خالصة ومجردة وليس بنسخة ينجزها تأكيد عناصر الواقع وتعميمها وإعادة بنائها، لأن تعريف "النمط المثالي" يعكس بوضوح إمكانية مثل هذه الطوباوية المطلقة ، وهو حدس خطر ببال بول فاليري . قد لا يتعلق الأمر هنا بتأملات مجانية، لأن نظرية ، النموذج الحالية تشدد تشديدا قويا على نفس الخاصية المجردة – الطوباوية الجوهرية . فليس هناك **واقعية** أو **سريالية** خالصة على مستوى الظواهر الأدبية والنظرية – الأدبية ، بل هناك فحسب "أفكار" و"نماذج" خالصة من هذه الحقائق الأدبية والنظرية – الأدبية (وحقائق أخرى من نفس النمط).

لكي تصل النمذجة إلى هذه النتائج فإنها تعمل بواسطة **التخطيط** ، وهو إجراء شكلته سلفا كلية توقعات النموذج ، وواضح جدا من قبل منذ المرحلة الموضعية للبلاغة ، إذ يخضع كل **موضع** بلاغي لمخططه الخاص ، فخطابات العصر الوسيط ومرافعاته ومواعظه لم يتم بناؤها إلا وفق مخططات نمطية . والمخطط نفسه هو شكل بلاغي ، من هنا يأتي ظهور "أبحاث في المخططات والمجازات". وهناك العديد من التفاصيل التاريخية ، غير أن مايهمنا هنا هو كمونات تشكيل المخطط ونمذجته البديهية على كل حال . فالمخطط مرحلة وسيطة بين الحدس والتصور ، وتمثيلية مبسطة ومختصرة لظاهرة أو سيرورة أو موضوع مختزل إلى سماته الأساسية بمعنى مزدوج، من حيث هو رسم أو تصميم لمجمل أي نمط، أو من حيث هو نسق من العلاقات في تشكيل مركب . باختصار: فهو تبسيط وتوظيف ، أي تبسيط نسقي لمجموع منتظم في بنية محتملة ، وكل مخطط هو إنتاج مصطنع ورسم بياني مجرد لموضوع معين وإطار تمثيلي محض يجب تحديد محتواه تحديدا دقيقا. ويتجلى الهدف النهائي في تحقيق

"شكل مهيأ" قادر على منح بنية واضحة للحقيقة النظرية أو التجريبية. وتعمل البلاغة القديمة ونظرية "النمط الأصلى" إلخ بنفس الطريقة بواسطة التخطيط. وهذه هى الطريقة التقليدية التى أعِدت نظريتها منذ زمن بعيد.

ولكون المخطط "مثاليا" (بالمعنى المحدد سابقا) يعتبر شرطه إمكانية مفتوحة لتشكيل المجموع كله وتركيب الفردى والخاص بحصر المعنى . يتعلق الأمر بعملية "بناء" معين و"إبداع" حقيقى وإعداد منتج للروح (كانت المصطلحية القديمة تتحدث عن فكرة الجميل مثلما تتحدث عن "براعة الصناعة العقلية") التى تقر بأنها موضوعية وضرورية ومقبولة تماما، مما يعطى للمخططات حق إجراء جميع ضروب تفكيك العناصر وجمعها وتركيبها وإعادة بنائها والقادرة على دمجها وتصديقها وتدعيم تماسكها [1]. فكما أن الفسيفساء المتكسرة تحددها خطوط وحدود خيالية، فإن المخططات كذلك يمكن أن تتخيل "أنماطا من نوع مثالى" وفرضيات، كما يمكنها أن تشكل كليات افتراضية ونماذج مسبقة وتركيبات مستجدة . إنها نتيجة لـ"طاقتنا التركيبية (كما يقول ج سيميل G. Simmel) وتجمع عناصر ثابتة وأساسية ونمطية فى صيغة شاملة هى نفسها نمطية وتمثيلية للموضوع الخاضع للتخطيط . فالمخطط إذن معادل لإطار موحد ولـ "شكل تنظيمى" موحد وقادر على النمذجة ومبدع فى آن واحد . إنه عنصر تكوينى جوهرى للنموذج والهيكل الخفى فى البناء الذى يدعمه من الداخل بضمان تماسكه وصلابته.

تقتضى طريقة التخطيط تبسيطا جذريا وأساسيا لجميع العناصر الخاضعة لهذه العملية. ومع ذلك "فلا تكون أية برهنة ممكنة فى جل العلوم دون تبسيط عرفى للمعطيات"، كما كان يلاحظ فردنان دى سوسور (Ferdinand De Saussure) . إن كل مخطط هو نتيجة لاختزال منطقى ومنهجى إلى قواعد ومعادلات ومصطلحية عامة، ونتيجة لاختزال جميع السمات المكونة لهذا المخطط إلى قاسم مشترك، ينطلق من

"الأسفل" إلى "الأعلى" ومن الخاص إلى العام ، ولأن المخطط عبارة عن رؤية مقولية ، فإنه يجتاز كلية الأعمال الفردية المختزلة بالتتابع إلى وحدة مجردة ويتجاوزها ويتعالى عنها ، ويفترض كل اختزال انتقاء بعض المظاهر وتصفية الخيارات الصارمة وحصرها حصرا تفضيليا محددا . يستنتج من ذلك أن كل تخطيط ينتهي إلى نمذجة ما ، لا يمكنه أن يبرز سوى بعض جوانب الموضوع – وفي هذه الحالة جوانب الفكرة الأدبية – في حين أنه يهمل أو يتجاهل فيه بطلاقة جوانب أخرى لا تُظهِر ، من وجهة نظر مخططه ، أي تماسك أو دلالة ، وقد اضطلع أيضا بهذه الإوالية المقيدة ، **البحث الموضعي** (Topoforschung) وكذلك نظرية النموذج الراهنة التي تشدد على نفس الخاصية المحددة والانتقائية والمقيدة.

وإذا أمكن الحديث عن "تعسف" محتمل ، في هذا الفرز الدائم وهو (اتهام لا يرحم أي مبدع للنماذج و"الدوائر" الهرمنوطيقية) ، فإن السبب ذو طابع منهجي ، بمعنى أن عدة مظاهر غير صالحة وخارجة عن المخطط الوظيفي ، يكون حتما قد تم إهمالها. والحق إن الانتقاء التخطيطي يعادل إمكانية الاستعادة الصريحة، لأن المخطط – النموذج يختار العناصر المطابقة للإطار الخاص به أو لقدرته الإدماجية ، أي جميع العناصر التي تسمح له ببلورته وتوضيحه وتصديقه ، وتقوم هذه الطريقة الهرمنوطيقية بدور مهم في تشكيل نماذج الأفكار الأدبية . ففكرة **الحديث** أو أية فكرة أخرى، بصفتها نموذجا ومخططا إجرائيا ، تستعيد مجموع العناصر "الحديثة" التي يمكن أن تحددها وتؤكدها في الزمان والفضاء وتدمجها في تعريفها، وتكتسب الأفكار الأدبية بهذا الشكل أبعادا جديدة وبنيوية ومقولية، فلم يعد الأمر يتعلق ، في أي حال من الأحوال بظواهر مقيدة (باروكية ورومانسية إلخ) ومحصورة في الزمان بشكل دقيق، وإذا كان هناك **فانتاستيك** دائم وعالمي فلماذا لا يوجد أيضا في نفس الشروط النظرية والمنهجية وعلى نفس المستوى المرجعي **كلاسيكية** أو باروكية أو **رومانسية** عالمية ؟

هكذا يصبح بناء النموذج "مفتوحا" بل "اتفاقيا" (Aléatoire) ولا يشكل تبعا لموضوعه سوى أحد الحلول الممكنة المصوغ على أساس مخطط معين لا يمثل فى أى حال من الأحوال **نسخة ثابته** (Ne varietur) الشيء الذى لا يستبعد بناء نماذج متوازية لنفس الفكرة وظهور عدة متغيرات (قدر تطابقها مع نماذج جديدة) بما فى ذلك إمكانية إلغائها وتفكيكها، وإعادة بنائها بوجه آخر، تبعا لمبدأ تنظيمى جديد، ولأى عنصر من عناصر أخرى قابلة للنمذجة . من هنا تأتى مشروعية تعدد النماذج الملائمة تقريبا، وهى "لعبة" ليست قيمية(Axiologique) فحسب ، بل أيضا منتجة لمخططات وأشكال وتنظيمات نظرية على الخصوص ، فبقدر تعدد النماذج المشروعة تتعدد المبادئ المتماسكة والصحيحة لتخطيط فكرة ما وتنظيمها، أما فى حالة العكس فسيستحيل ظهور نماذج متعددة عن **الشعر واللغة الأدبية والطليعة والحداثة** إلخ ، والمقبولة بطرق مختلفة .

يعين الطابع الخاص والانتقائى لأى مخطط نموذجى تشكيلا جديدا يطابق العلاقة فردى / عالمى الملازمة للعملية النمطية والمولدة على أساس العناصر المنتقاة سلفا. فالمخطط النمطى هو، دون شك ، تركيب لمستويين ونقطة التقائهما ، مرحلة وسيطة بين التخصيص الأقصى والتعميم الأقصى. "وتقرأ" النمطيةُ العالميَ من خلال الظاهرة الفردية والعكس صحيح، فكل "نمط مثالى" يعتبر حالة خاصة تفضى إلى معنى عام . إنه توقع أساسى للعالمى، وذو" وجه مزدوج" ("janus bifrons") : عام فى اتجاه الداخل، ومجرد وخاص فى اتجاه الخارج العينى – التاريخى . **إن الفردى غير قابل للوصف**، لكن qua individuum [**كما هو فردى**] ، وليس كوعاء جد واسع لخاصيات عالمية يتم التقاطها من كل مكان . إن هذه الخاصية لا تجعل تشكيل النماذج الدالة ممكنا بالنسبة لصنف بأكمله من الأفكار الأدبية فحسب ، بل أيضا تعميم التعريف الذى يقترحه كل نموذج ، ولا يمكن التأكد من صلاحيته إلا إذا تم إرجاعه إلى العالمى.

تفسير هذه المظاهر كلها سبب تميز نموذج الفكرة الأدبية عن النماذج الأخرى، لأنه **صورة** (Simulacre) نظرية لموضوع نظرى يرتبط بها بواسطة علاقة متشاكلة . فكما أن الفن ، فى المصطلحية القديمة ، هو "الصورة النبيلة" (Il nobilissimo simulacro) بالنسبة لفكرة الجميل، فإن نموذج الفكرة الأدبية هو كذلك "صورة" للطريقة الوظيفية للفكرة الأدبية فى كلية دائريتها التنظيمية ، و"معادلها" وتصميمها المؤقت والمجرد و"نموذجها المسبق"، ولا يقوِّى نمط النموذج سوى تماثل الفكرة وتشاكليتها وصورتها المتميزة والمتبلورة لتفادى المحاكاة – وبالتالى – السقوط حتما فى تحصيل الحاصل، بحيث إن كل تجانس أو نقل آلى يصبح مستبعدا. إننا إذن أمام علاقة تماثل وليس علاقة تطابق ، لأن موضوع النمذجة – وهى الفكرة – يشكل فى حد ذاته تجريدا معينا، كما يعتبر" صورة نظرية". إن "الفكرة فى الفن هى دائما نموذج ، لأنها تعيد إنشاء صورة الحقيقة"، ومع ذلك يجسد نموذج الفكرة الأدبية ، ككل نموذج ، طريقة تمثيلية قادرة على إظهار نفس الثوابت ونفس النمط من العلاقات الخاصة بموضوعه وإعادة إنتاجها وإثباتها، إنه" الصورة النموذجية" (portrait - Robot) الحقيقية لفكرة تشرع فى أخذ مجراها.

تصبح العملية ممكنة بفضل **نمنمة** واختزال وتشكيل **نموذج موجه** (Scal model) قادر على حفظ أبعاد الظاهر المنمذجة وهو يختزلها . وهكذا يخضع مجمل الفكرة ، أى مجموع دلالاتها الأساسية أو المتقاربة أو المترابطة أو الهامشية إلى سيرورة الاندغام التخطيطى، وهو عمل مركب ومخصص ليلبى حاجة مزدوجة:

١ – البرهنة على أنه واسع بما فيه الكفاية ليحتفظ بكلية مظاهر الفكرة الخاضعة للملاحظة ويشرحها، إنه إذن جد "واسع" لتمكنه من إدماج دائرة الفكرة الأدبية كلها.

٢ – البرهنة على أنه مقلص ، فى آن واحد ، بما فيه الكفاية لئلا يحتفظ إلا بالثوابت الشائعة والمتواترة.

إن المخططات الواسعة والشاملة أكثر من اللازم التى يكون مضمونها وافرا أكثر مما ينبغى ، توشك أن تتمدد وأن تنطوى على تناقضات داخلية ، وأن تحصل على معانٍ نابذة وغزيرة ، وأن ترى مبدأها المنظم يتفكك . أما المخططات المقلصة أكثر من اللازم ، فإنها بالعكس تفسح المجال لتبسيطات مفرطة وسطحية وصيغ عقيمة ومستعجلة عديمة الدلالة. يستنتج من ذلك أن النموذج المختزل هو تعميم من نمط معتدل لا شامل - بشكل مطلق ولا مقلص - غير مطلق ، إنه مقاربة انتقائية لمجموع العناصر الأساسية القابلة للإدماج ، مما يدل من جهة على أن **جميع** العناصر "الحديثة" لا يمكن أن يتم **العثور** عليها دفعة واحدة لدى **جميع** المؤلفين المحدثين من خلال نموذج فكرة "**الحديث**" مثلا ، إلا أنهم قد يهتدوا ، دون استثناء، إلى نموذج فكرة **الحديث** بقدر ما يكون بناؤه صحيحا ووظيفيا بما فيه الكفاية كى يدمجهم بشكل فعال . لنقرّ أيضا أننا (وهذا تحدده جدلية العام والخاص الصالحة للنموذج بالذات) لا نعثر أبدا تقريبا على عمل فردى يشتمل على كل السمات النوعية للنموذج الذى يخضع له ذلك العمل ويحدده. من جهة أخرى لا يمكن للنموذج (نموذج فكرة **الحديث** أو أية فكرة أخرى) أبدا أن يكون "تاما"، لأنه انتقائى بالتحديد، غير أن هذا النموذج - المصوغ فقط بثوابت متواترة مطابقة كما ينبغى - قد لا يكون أيضا "غير تام" بحكم خاصية إجرائه الانتقائى المقلصة بالذات ، لأن تحققه المطاطى - الممدد أو المقلص أساسا حسب الظروف يفى بكل المظاهر المميزة للفكرة المنمذجة - إنها ثوابت حقيقية سواء بعددها أو بترددها .

وحيث إن نموذج الفكرة الأدبية بناء نظرى فريد (Sui Generis) لا يجد ذاتيته وغايته الكاملتين سوى فى المنظور الاستكشافى، فالنموذج أداة للبحث والتقصى، وطريقة فى البحث ، و"براعة" منهجية عالية تتناسب فعاليته طردا مع طاقته التجريدية

والتخطيطية والتبسيطية والاختزالية، ولا تترجم صحته بمصطلحات موضوعية (بالمعنى الوضعى للكلمة)، بل بمصطلحات وظيفية وإجرائية، ومع أن نظرية النموذج الحديثة تكون هى وحدها القادرة على إبراز خاصيتها الاستكشافية العالية جدا، فإن مجموعة من التوقعات قد تستشف فى بعض المراحل السابقة والقديمة، بحيث إن النمطية كلها (القياسية والقضائية والبلاغية) ليست فى الواقع سوى "استكشاف" وفن ابتكار (Ars inve niendi) ومنهج لازم للتاميم والتصنيف وعملية نمطية . ويجد **البحث الوضعى** الراهن نفسه هو أيضا فى هذه القرابة التى يعتبر دورها البرنامجى لا جدال فيه ، ويقوم مبدأ الثبات والتواتر والدائرية بنفس الوظيفة؛ إذ يسمح لنا بإدراك اتصالية التاريخ الأدبى ووحدته، وضمنيا اتصالية تاريخ الأفكار الأدبية ووحدته. وهكذا تصبح مفاهيم الصيغة والمستنسخ والنمط ، المتضائلة بصفتها أشكالا للفن ، خصبة بصفتها عناصر "منمذجة" واستكشافية. وشأن ذلك شأن التعميم النمطى للمقولات الروحية المستعملة كأداة للمعرفة، والفهم النمطى للأدب وأداة للتواصل الأدبى وإقرارها وتصنيفها، ويبقى و.د. يلثى رائدا كبيرا فى هذا الميدان "بنمطياته" "المؤقتة" و"المصنفة" و"الاستقرائية" **لرؤى العالم** المختلفة. ويسير برنامج "النمط المثالى" كله فى هذا الاتجاه، أى أنه منهج للبحث والتمييز بواسطة مفاهيم واضحة وتمثيلية ذات طاقة كبيرة على الإدماج التاريخى ، ونفس الشىء فيما يخص النظرية الراهنة للنماذج البنيوية الموجهة نحو "النماذج الوظيفية" و"النظائر الشكلية" القابلة للتطبيق على الأنساق الأدبية "المشاركة" (univoques) ومع ذلك ليس هناك بعدُ تعميم نسقى ومنطقى لهذا المنهج الذى يمكن أن يؤدى إلى استكشاف الأفكار الأدبية ، ولكى يتكون يمكنه. أن يستعمل جميع المقدمات والعناصر المكتسبة والمثبتة سابقا فى مختلف مجالات البحث.

ويظهر النموذج الذى هو إعداد نظرى ، انطلاقا من مرحلة هذا التعريف ، خاصية بنائه العرفية و"الوهمية" و"الطوباوية" لاغير، وتستعمل نماذج الأفكار الأدبية المخططات العرفية والإجرائية والتجريبية . وتعتبر هذه الطرائق بمثابة "أوهام

استكشافية" و"نماذج خيالية" و"توقعات" و"تصاميم مؤقتة". إنها قادرة على فك رموز مظاهر الفكرة الأدبية وعلاقتها وشفراتها كلها حيثما يبدو تطبيقها ليس محتملا فقط، بل فعالا أيضا، أي حيثما يظهر موضوع النمذجة بشكل أدق وأوضح على إثر تلك العملية. إذن ليس من قبيل الصدفة أن يلتزم بفكرة "العرف" ليس أنصار نظرية "النمط" المثالي" القديمة أو نظرية **البحث الموضعي** فقط، بل أيضا مؤيدو إجراءات الأدب النمطية والهرمنوطيقية بما فيهم - طبعا - أنصار نظرية النمذجة الحديثة. إن التوجه الوضعي لدراسة الأدب، وكذلك تاريخ الأفكار التقليدى قد تم تجاوزهما فى نقطة أساسية تتجلى فى أن نموذج الفكرة الأدبية ارتسام عقلى ونظرة مكملة للروح، يكمن معياره فى صحته التداولية، ويعتبر كل نموذج نموذجا جيدا بمجرد ما يقدم نتائجه، وسنرى على الفور فى أى معنى يتم ذلك.

ينبغى فى هذا الصدد أن نأخذ بعين الاعتبار بعض الشروط الضرورية، وإيجاد، قبل كل شيء، حل للتخطيط بفضل مفهوم واسع ودقيق وقادر على تعيين اتجاه محدد تحديدا واضحا، إذ بدون حدس بهذه **الماقبلية** (a priori) وتطبيقها، فإن أى تشكيل أو تنظيم لن يكون ممكنا، فالشيء الضرورى هو إيجاد "فكرة" رئيسية حقا تحدد حقل التقصى فارضة عليه، فى نفس الوقت، مبدأ تنظيميا وترابطيا، ولا بد لهذا المخطط من أن يثبت كذلك فعاليته، موضحا **فرضيات** معينة، ومدليا بتوقعات معينة، أى بصياغة تخمينات خصبة وملائمة قاردة على إدماج أكبر عدد ممكن من العناصر التى يجتذبها إلى حقله المغنطى وتوجيهها وفك رموزها، ويرتكز دوره الاستكشافى إذن على اقتراح شروح مقبولة وإيجاد فرضيات عملية بنائية، وخليق نماذج معقولة وصحيحة و"موضوعية" بمعنى سنحدده الآن. فكل نموذج هو "ملحق مفهومي" مقترن بصورة تشكيلية وإنتاج شامل للتخيل النظرى ذو سبك استبدالي، ولا يغفل النموذج عن مراقبة الواقع، وعلاقاته الثابتة، لأنه يعمل فى نفس الوقت على تحويل العرضى إلى جوهرى، وهذا يسمح بتجميع معانى أية فكرة أدبية كلها فى شبكة واحدة، وجمعها تبعا للعناصر المهيمنة وإدماجها فى مخطط جد مركز ورمزى بحيث يصبح بذلك معبرا عن حقله الدال كله، وهكذا تحول النمذجة كل فكرة افتراضية إلى عمل أدبى "حقيقى".

ينطوى بناء هذا النمط من نموذج الأفكار الأدبية على فوائد كثيرة، أهمها، دون شك ، قدرته على إدخال منهجية **تنظيمية وتركيبية** فى كتلة مشتتة من الوقائع، وفى ركام مضطرب من المعطيات والأفكار التجزيئية والمتقطعة والمتناقضة ظاهريا أو فعليا، وهذا بالضبط هو الهدف الأول الذى حدده تصور "النمط المثالى" لنفسه، أى وضع "مبدأ تنظيمى" للأحداث اللامتبلورة وتنظيم "فوضاها" وخلق إمكانية "تنسيقها"، ويعادل هذا الإجراء إقامة تركيب فعلى ونهائى وشامل إلى هذا الحد ، بحيث يمكن أن ينسق فى نفس الوقت محور الفكرة الأدبية التزامنى والتعاقبى. ليس المشروع سهلا، إذ على كل فكرة أدبية (**الأصالة والسيرة الذاتية واللاأدب والطليعة إلخ**) أن تتمذج كلية دائرتها الدلالية، وفى نفس الوقت فحصها وفك رموزها وفك شفرتها وشرحها من خلال كل مرحلة من مراحلها التاريخية ، من حيث نوعيتها المزدوجة التجزيئية والكلية ثم التخصيصية والتعميمية، ولا يجسد كل نموذج إلا كلية جزئية، غير أن هذه "الكلية الجزئية" ينبغى أن تشمل أكبر عدد ممكن من المظاهر العامة.

وحيث إن هذا النمط من التركيب مخطط انتقائى بالتحديد، فإنه يطابق **شبكة** أو مصفاة – إطارا بفضلها يمكن جمع مجال نظرى واسع لم يخضع بعد لمبدأ تنظيمى، بل ظل فى غالب الأحيان متمردا على مثل هذه العملية وتنظيمه وتنسيقه وتبويبه، وفى حالة فكرة **الحديث** مثلا، يكون التركيب النهائى ضروريا ، وملزما بما فيه الكفاية بأن يتسع ويتماسك ليشمل جميع المعانى الممكنة أو المقبولة لمصطلح **الحديث** ويختزلها إلى وحدة (تديرها وتنظمها نفس الخطة الحثيثة). وتكمن الفائدة الاستكشافية للمقولات الأدبية فى هذه القدرة لإنشاء الشبكات التى بفضلها قد لا تكون الأفكار الأدبية محددة فقط ، بل أن تتم إعادة بنائها أيضا، وفى الواقع لاندرك إلا هذه المخططات – التراكيب التى يعتبر دورها الهرمنوطيقى دورا أساسيا ، ولعل **الفكرة الأدبية** لا يتم ضبطها إلا بمثل هذه البراعة الاستكشافية ، وفعاليتها تداولية من البداية إلى النهاية، ولا يمكن أن تثبت إلا بواسطة تلك الطاقة الإدماجية والتصديقية والتدقيقية والمقارنة والتحقيقية، وبواسطة خاصيتها التخطيطية الموجهة والافتراضية التفسيرية المقبولة. إنها "رهان"

فكرى حقيقى بين الحذلقة البسيطة والبناء الخصب بالفعل لدراسة الأفكار الأدبية، وكذلك لدراسة أى مجال آخر فضلا عن ذلك.

ويمتلك النموذج ميزة أخرى لاتقل أهمية وغنية بالنتائج، خاصة فى دائرة "النقد الجديد"، وهى إبراز كلية العناصر المميزة لفكرة أدبية معينة، ليس فقط العناصر الصريحة بل الكامنة أيضا، وتنطلق النمذجة من المبدأ المحقق من خلال سيرورة النمذجة ذاتها ، الذى يقول إن كل فكرة أدبية تقتضى أيضا **تنظيما ملازما** وطبيعيا فى جميع تجلياتها المتباعدة تقريبا، بما فى ذلك تطورها التاريخى كله الذى من اللازم استخلاصها منه وتوضيحها وإعادة تشكيلها فيه ، وحيث إن حل رموز العمل الأدبى الكامن المتموضع داخل العمل الواقعى أو وراءه يعتبر عملية عميقة ودقيقة فى العمل الأدبى، فإن مسلمة تعدد رمزية العمل الأدبى تنطبق أيضا على الفكرة الأدبية بصفتها عملا أدبيا، من هنا تأتى مشروعية تعدد النماذج والعديد من الإمكانيات لإعادة صياغة تلك النماذج، ووجود الحلول المتعاقبة ، وهذه هى الوسيلة الوحيدة المشروعة لإعطاء بنية ما للفكرة الأدبية من حيث هى مجموع وكلّ متماسك، والوسيلة الوحيدة لاحتضانها من خلال رؤية موحدة وعضوية وداخلية ، فى نفس الوقت لتتموضع فوق عوارضها التاريخية.

ويناسب بناء النموذج كله الميل الحديث إلى **التشكيلية** الواضحة ليس فى مجال الرياضيات والمنطق الرمزى فقط، بل أيضا فى مجال الدراسات اللسانية والأدبية التى تعتبر لزوماتها مهمة بوجه خاص، وغالبا ما يتماثل النموذج مع "لا واقعية شكلية "ومع "نظرية مشكلنة أو شبه – مشكلنة". ينبغى إضافة (وهذا قد تأكد أكثر من مرة فى مكان آخر) إن مقدمات التشكيلية، مثل مقدمات كل نمذجة، يعود عهدها إلى زمن بعيد من تاريخ الأفكار. ليس المقصود إنكار الإسهامات الأصلية فعلا التى تفتح آفاقا جديدة لدراسة الأفكار الأدبية على شكل "نماذج"، بل فقط إبراز الحقيقة التالية التى لا تخلو من أهمية بتاتا، وهى أن فكرة النموذج تستعيد قرابة نظرية بأكملها وتكيفها وهى توافقها مع معيارها، وتستبعد النمذجة نفسها، التى تشرف على هذا البناء،

الانقطاعات الجذرية والقفز فى الفراغ. إن المقدمة الأساسية هى اتصالية مجموع العناصر القبل مكونة، وتمثلها المتواصل بصفتها توقعا لنموذج مسبق (Prémodèle) فى صيرورته.

وفى الواقع، ما هو **المثال** (eidos) الأفلاطونى أو الفكرة المطلقة، إن لم يكن "شكلا" و"شكلا وحيدا" ومبدأ تنظيميا جديدا ومقولبا تعبر عنه بنيات مطلقة وغير قابلة للتغير، و"تماثلا" تخطيطيا للحقيقة (أفلاطون ، الجمهورية Platon,Rep .x.596. 597 a) وتستعمل النمطية الكلاسيكية **الأشكال بكثرة**، وخاصة **العبارات الشكلية للبرهنة** البلاغية – البنيات المنطقية القارة والمشكلنة والمنمطة – التى تثير اهتماما خاصا جدا، فحتى التماثل **شكل = نموذج مثالى** وخطابى وبلاغى (شيشرون، الخطابة 75) يحتوى – جزئيا – على هذا المعنى. إن فكرة **الشكل والأسلوب اللغوى** (phraseologia) **والصيغة والصورة** (بمعنى **الفكرة** الشكلية – Gestalt - begriff) التى تترجم أو تشمل المفاهيم التقليدية لـ "المخطط "و"التصميم" و"القالب" و"البصمة" و"الدمغة" و"المظهر الخارجى" تتوجه جميعها نحو التشكل الخارجى المجرد للعناصر المجمعة فى مجموعات تضمن تماسكها سواء حدود قارة أو علاقات وظيفية ثابتة ، ويقوم مفهوم "النمط الأصلى" و"النمط المثالى" إلخ بوظيفة لا تقل صوريتها، بحيث إن بعض النقاد قد احتفظوا بها مع ذلك. إن تحريات **البحث الموضعى** جديرة بأن نعيرها اهتماما خاصا، إذ يقوم أحد مبادئها الجوهرية على اعتبار الموضوع من حيث هو "شكل" (وليس حقيقة موضوعية) و"مستنسخ محض" و"مخطط تعبيرى" قادر على "تشكيلية قادرة"، وتكون النمطية فضلا عن ذلك جدولا جوهريا للأشكال "المثالية "و"العرفية" والمتواترة، ونلاحظ بسهولة أن تبديل العلاقات الموضوعية بالعلاقات الشكلية الذى يحدث عندما نتراجع قليلا إلى الوراء بالنسبة للحقيقة الملموسة، يوجد كذلك فى المناهج الحديثة لترميز مختلف الأنماط التى لا تفترض ، على الإطلاق ، الوجود المباشر للمواضيع المرموزة (Symbolisés).

إن الميل نحوالتشكيلية الذى يتجلى فى الدراسات الأدبية لا يهمنا إلا بقدر ما يقتضى بناءُ شكل أدبى معين الإقرار بفكرة أدبية معينة ونمذجتها، ونلاحظ بسهولة أن التعريفات "التقليدية" جدا للنمطية الأدبية تقتضى بالضرورة فكرة "الشكل" الذى تتخذه جميع الأنساق الأدبية التى ترتكز على "الأنماط الأصلية" و"التطابقات" المتواترة **والأشكال** و"البنيات" و"الثيمات"، وهناك إضافة إلى ذلك ميل متزايد إلى اعتبار أن المقصود بـ "الشكل" جميع عناصر الأدب العرفية ، انطلاقا من الصيغ والأجناس وصولا إلى النماذج العروضية وبهذا المعنى يكون الـ **"هو"** والـ **"أنا"** كذلك من بين عدة أشكال أخرى "شكلين" أدبيين يحددان صنفين من الأشكال السردية : النصوص اللاشخصية والنصوص الشخصية.

ويجتاز توسيع التشكيلية لتشمل الأفكار الأدبية بمعناها الخاص، فى البداية، نفس المرحلة الحتمية **للبحث الموضعى** المبتكر للصيغ التى يزداد تقاربها من الشرط اللازم بواسطة النمذجة، أى "التحديدات الشكلية" و"المخططات الشكلية" و"الصيغ المجردة " و"الصيغ المتبلورة" و"الصيغة النظرية" إلخ. ولا يصبح هذا الكلام ملائما ودالا بالفعل إلا إذا تم رده إلى موضوعه الجديد، "التنسيق الجمالى" أى تحويل البحث الموضعى من مادة نظرية محضة إلى "بحث موضعى للنظرية الشعرية (Dich- tungstheore - tische Topoforschung) الذى لم يعد موضوعه تاريخ **الموضع** (To- pos) الأدبى ، وإنما تاريخ النظرية الأدبية التى تتم معالجتها بصفتها "عبارة مألوفة" حقيقية للتفكير الأدبى . إن اختزال نظرية أدبية معينة إلى صيغة ما لا يقتضى بالضرورة التشكيلية، وإنما يشكل إحدى شروطها الأساسية: أى تخطيط عدد معين من الثواتب التى ينبغى أولا مماهاتها وتتطابق مع العناصر المتواترة لفكرة أدبية معينة "إلهام الشاعر وهيجانه" ، الشعر وعلم اللاهوت"، "الشعر والخلود" **الإبداعية** Trober- clusإلخ) وتمتد أيضا عملية النمطية الشكلية ذاتها إلى مناهج التأويل البلاغى القروسطى. إن **المقاربة الموضعية الشكلية** (formal topos approch) الحديثة المزعومة تتطابق – فى الواقع – مع مقاربة مماثلة ولو انطبقت على أفكار أدبية منتشرة جدا مثل **البتراركية والتصنعية والباروك**، وهى أفكار تعتبر "كأساليب".

ينتج مظهر الأفكار والمفاهيم والتعريفات الأدبية الشكلى أساسا أو حصرا ، فى بعض الأحيان أيضا عن استدلال سلبى، كما أن الإساءة الدائمة إلى صحة التعريفات الأدبية، والتشكك المحيط بها ، والرفض المتكرر والعنيد دائما (فى دائرة الأبحاث الأدبية التقليدية والوضعية) لقبولها واستعمالها بشكل نسقى، وتحليلها تحليلا جديا، أمور لها أيضا نفس السبب ، وهو الاعتقاد الصريح أو الضمنى بأن هناك رسوما شكلية ونسبية وخارجية وسطحية وغير مقنعة وعرفية على أحسن وجه بالمعنى الاستكشافى للكلمة . إن الاعتراض الرئيسى، أى عدم التحام هذه التعريفات (الكلى أو الجزئى) بموضوعها، ودرجة اندماجها المختزل جدا فى الحقيقة الموضوعية، يؤكد الفرضية التى تقول إن تلك التعريفات ليست سوى مجرد مستنسخات شفهية، و"أشكال بلا معنى" . والحق أن القولبة الملحة لبعض الصيغ المتكررة دائما التى تعتبر "ارتكاسات مشروطة" للوعى الأدبى الخالية من كل دلالة محددة، وغموضها بقدر تواترها (مثل **الحديث والطليعة والقطيعة المعارضة** إلخ)، تنزع إلى تأكيد طابع الأفكار الأدبية الشكلى المحض والخارجى والخالى من أى مضمون والاسمى والمخادع (flatus vocis) . تستبعد العلاقة الجدلية جوهر / صورة كل سبب تشككى ، وعلى كل حال ينبغى الاحتفاظ من هذه التشكيلية المفرطة والمتقلبة كثيرا بالعنصر الإيجابى والضرورى لكل تشكيلية ، أى وجود بنيات عامة ومجردة ، واختزال كل نسق من الأفكار إلى بنيات صورية – تخطيطية، وإلا سوف تكون النمذجة مستحيلة.

إن تماسك الفكرة الشكلى هو بهذه القوة وثباتها وقدرتها التنظيمية هما بهذه الفعالية ، حتى إن الفكرة (يعنى نموذج الفكرة الأدبية) تنزع نحو التحول إلى مادة طقوسية حقيقية ، وإلى تتابع من المواقف والتعريفات المقولبة التى تحدد " مضمونها" الخاص بها ، لأن الفكرة – بصفتها وحدة صورية – تولد نتيجتها الخاصة بها . إنها بنية نظرية تتشكل بواسطة **مكون ذاتى** (auto - genèse) . وكانت النظرية التقليدية **للمجازات** تمتلك ، هى أيضا، هذه الطاقة المولدة والمبدعة للصيغ (Nutrix inventionis erudition est) ، إلا أن ما يسترعى انتباهنا فى هذه اللحظة ليس صحة البراهين وتعليلها الموضوعى وسببيتها الدقيقة، وإنما النتيجة الشكلية لتلك السببية فقط ، أى

نزوع المخططات "الآلى" إلى التكرار والتطابق التلقائى مع الحقائق، بل أحيانا إلى تجاوزها ، وظهور مستنسخات لا ترتبط ارتباطا وثيقا وعضويا بالهدف المخصص لها ، ولا يحددها ذلك الهدف. فالكل يحدث كأن الفكرة ونموذجها يعيشان حياة مستقلة ومتواصلة من خلال حركة ارتكاسية طبقا لقانونهما الداخلى الذى يقويهما بصفته قوة دفع محددة، وحتى لو اختزلت هذه الظاهرة إلى مجرد" محاكاة" فإن هذه المحاكاة المقولبة قد تصبح بذلك عبارة مالوفة و"**موضعا**" و"مستنسخا" و"مخططا" إلخ، بالمعنى المحدد سابقا.

تؤكد بعض الحقائق الواضحة تماما افتراضنا، ذلك لأن التاريخ "المتخلف" كله فى القرون الوسطى يقبل مستنسخ "نهضة روما" من حيث هى "نموذج" سياسى وروحى وثقافى ، دون أية علاقة مباشرة مع تلك التقاليد؛ إذ الأمر لا يتعلق سوى بمجرد استعادة آلية **لموضع** (Topos) سياسى – روحى، وكذلك التأريخ الإسبانى فى القرنين ١٦، ١٧ خاصة **لاس كاساس** (Las Casas) يخصان هنود أمريكا بمجموعة من الميثات – المستنسخات وبجغرافيات طوباوية (مثل :" العصر الذهبى" و"جنة عدن" و"الجزر السعيدة" و"البدائى النبيل" إلخ)، دون مطابقة موضوعية وتحقيق وفحص دقيقين للحقائق الملموسة ، وكان لابد من تعيين موضع "الفردوس" فى مكان ما من الفضاء، ولاتزال هذه الظاهرة مستمرة مع ذلك فى عصرنا الحاضر. كما أن التاصيل المبكر فى الأدب الإغريقى – اللاتينى هو نتيجة مزدوجة لعرض تاريخى ولضغط **موضع** (topos) نظرى ، ألا وهى فكرة الكلاسيكى ، وتدرج مجموعة من الأعمال الأدبية المعترف بها من حيث هى أعمال نموذجية وممتازة إلخ ، وبالنظر إلى خاصيتها فى شكل مكون سلفا بواسطة برهنة مسبقة، غير أن ذلك مرده كذلك إلى أن فى العصر الذى نشأت فيه فكرة "التأصيل" لم يكن هناك بديل تاريخى آخر لإقامة مثل هذا النموذج ، فلو لم تكن هناك فى نفس الفضاء الروحى، الرامايانا (Râmâyana) مثلا فى موضع **الإلياذة** لكانت إوالية إقامة النموذج الكلاسيكى قطعا قد بقيت هى هى ، لأن نظرية محاكاة الكلاسيكيين الإغريق واللاتينيين مجرد حدث تاريخى، نمّته طاقة العقل

الكلاسيكى لإقامة "شكل" نموذجى لا يكون محددا سلفا . إن كلاسيكية القرن ١٨ الجديدة وهيلينية الرومانيين المطابقتين لصورة اليونان المعاصرة فى حالة الانحطاط الكامل ، تخلدان صورة لهلّنة (Hellade) طوباوية ومُؤَمْثَلة لا غير، تعارضها تماما الحقائق الموضوعية والمختفاة بسذاجة، ولا يقل وجود فكرة الحديث شكلية، أى أن تعريفها يكون فى الواقع شكلا لجميع تعريفاتها الموجودة أو الممكنة المطابقة لحداثة أبدية تسمو إلى مستوى نظرى ، فليس مضمون الحديث المادى والمحدد تاريخيا هو الذى يهم نموذج هذه الفكرة، بل فقط الصيغة التى يصبح بها "حديثا" دائما وإطار وجوده النظرى وامكانيته العالمية والمتواترة والدائمة. ولوكان تاريخ الأدب قد أنتج نصوصا أخرى مكان "**أزهار الشر**" أو "**موسم فى الجحيم**" لكانت تلك النصوص قد دخلت التاريخ الأدبى بصفتها أعمالا أدبية "حديثة" بنوع خاص، ذات مميزات نوعية ذاتها. وهكذا ندرك كذلك سبب رفض الفن الكلاسيكى، حتى لما كان قد فقد سيطرته وسطوته ووثوقيته إلخ منذ مدة طويلة، ففى جميع هذه الحالات فإن شكلا نظريا يعمل "بلا نتيجة" (à vide) طبقا لمبدأ داخلى خاص به . إن سيرورة التشكيلية هذه التى تنطلق من البنيات الأدبية وصولا إلى الأفكار الأدبية تزداد بروزا فى الشعرية الحديثة ، أى أن "الشكل البسيط" بالمعنى الذى خصه به أندريه جوليس(André Jolles) لديه نفس "الصلاحية" ، ونفس التماسك النوعى والحتمى اللذين يبرزهما عدد محصور من الإمكانيات فى حالة الأسطورة و [نشيد] المآثر (Geste) والميث والحكاية إلخ ، وتهدف الشعرية البنيوية التى تتموضع فى مستوى عال من التشكيلية، إلى مماهاة "شكل الأشكال ، أى عامل شعرى عام أشكاله كلها لن توجد إلا بقدر التحققات الكامنة الخاصة".

وتتماثل هذه الغاية مع غاية نمذجة الأفكار الأدبية ، انطلاقا من طور **المواضع** (Topoi) النظرية التى لها ميزة اللاتغير من حيث هى نماذج ، وميزة التغير من حيث هى نصوص قابلة للنمذجة مخلدة تقليدا قابلا للتغير إلى "صيغ نمطية" لامتغيرة، يستنتج من ذلك أن نفس **الموضع** (Topos) يمكن أن يحصل أبدا وفى كل مكان على

مضامين ملموسة وجديدة، وعلى روح أخرى، وغالبا على أفكار جديدة مستعملا فى ذلك أشكالا قديمة وتقليدية ومؤصلة. وتتطلب الحياة التاريخية لهذه **المواضع** (Topoi) النظرية، فضلا عن ذلك، تحليلا مفصلا، ولن نأخذ بعين الاعتبار الآن سوى المراحل العامة للتشكيلية.

١- المخطط النظرى الكامن.

٢- **الموضع** (Topos) الضمنى.

٣- **الموضع** الصريح والملفوظ والمنصص.

٤- **الموضع** المشكلن والعرفى والقابل للنمذجة.

يبين هذا المدخل النظرى - المنهجى وحده، الشرط الخاص لنمذجة - الأفكار الأدبية ، ولا يمكن فهم وضعه الخاص كما ينبغى إلا بتوضيح أولى لهذه المفاهيم الأساسية.

يقتضى الانتقال من تشكيلية الفكرة الأدبية إلى **نمذجتها** بالمعنى الخاص ، معرفة بعض المبادئ الأساسية :

١- لا يتم قبول أية فكرة أدبية من وجهة نقد الأفكار الأدبية، إلا على شكل نموذج.

٢- إن كل فكرة أدبية يمكن نمذجتها.

٣- تفترض كل فكرة أدبية إقامة نموذج أو عدة نماذج نوعية ذات تلاؤم قابل للتغير.

٤- تقتضى عملية نمذجة الأفكار الأدبية إيجاد منهجية جديدة تدمج وتتجاوز كلية المحاولات الجزئية السابقة التى تم القيام بها فى هذا المجال (مثل : **النمطية ، البحث الموضعى، الأدب العام، تاريخ الحوافز والثيمات** (stoff -und Motivgeschichte) إلخ، بما فى ذلك نظرية النموذج العامة المكيفة والمصوغة من جديد والمنجزة وفق هذا

البرنامج . من ثم يستعيد بناء نموذج الفكرة الأدبية، على مستوى عال وبمنظور خاص كل العناصر والمراحل السابقة التى تجعل إقامة النموذج "الأدبى" ممكنة.

إن اعتبار الفكرة الأدبية "عملا" أو "نصا" من خلال مماثلتها بـ" العمل الفنى" أو "النص الأدبى" إلخ، يقدم إمكانيات واسعة (قد استشفها مؤلفون آخرون، حقا، لكن ليس على مستوى نظرية معينة ومنهجية جديدة) ، لإجراء نمذجة نظرية – أدبية . إننا نفكر فى مفهوم **نموذج – الفكر** (Thought - model I) الذى استعمله "تاريخ الأفكار" أقل مما نفكر فى بعض الفرضيات "البنيوية"، وخاصة فرضيات لوتمان (I. M Lotman) ولو لم تفصلّ عن آخرها ، يقول : "من الواضح أن من يدرك العمل الفنى من حيث هو نموذج، يجد نفسه أمام منظور واسع : منظور التعبير من خلال مصطلحات ومقولات الفكر العلمى عن مفاهيم "إنسانية" بالمعنى الحصرى، مثل "المنهج الفنى" (الرومانسية والواقعية وجمالية الفولكلور) و"حقيقة" الحياة و"الصورة"، ومن مدلول أدبى ليست القيمة الاستكشافية للمفاهيم الفنية كذلك كشفا حديث العهد. أما فى حالة الأفكار الأدبية فالأمر قد لا يتعلق بالنماذج "الرياضية" أو "الآلية" أو "الإحصائية" أو "الوصفية" المحضة، وإنما يتعلق بمخططات موجهة ونظرية لا غير ، يمكن بفضلها دراسة سلسلة من الخصائص النظرية التى تميز بعض المجموعات النظرية أيضا، ويكمن الاختلاف الأساسى بالنسبة للمجموعات النظرية الأخرى فى كون تنظيمات **الثوابت** المتواترة والدائرية والنمطية بالضرورة يمكن مماهاتها على أساس تلك المخططات كلها . إذن تبدأ نمذجة الأفكار الأدبية خلال مرحلة يمكن فيها أن يتم اختزال عدد من اللامتغيرات النظرية – الأدبية ، التى تم الكشف عنها جيدا إلى قاسم مشترك بواسطة اختزال مقولى مقبول ومتمفصل تمفصلا جيدا. ويصبح النموذج مشروعا وصحيحا ويكتسب بالتالى قيمته الإجرائية عندما يمكن فحصه على أقصى مستوى من التعميم. أما بخصوص ذلك "التعميم" فإنه يقوم، فى مجال الأفكار الأدبية، على عملية مزدوجة تنتج عن فحص للإمكانيات الموضوعية المستعرضة لبناء ذلك النموذج الفردى (Suigeneris) .

١ – تتطابق العملية النمطية المشكلة، فى دائرة الأفكار الأدبية، مع النمطيات الأدبية من كل نوع ، مع التمييز – الأساسى – أن البنيات والمقولات والأجناس والأنماط الأدبية يجب أن تترجم إلى مخططات أو إلى أشكال نظرية جوهرية، أى تمثلات مجردة وعامة للسمات التمثيلية والنوعية لصنف من المفاهيم الأدبية . إذن قد يحدث انتقال من النمط الأصلى الأدبى إلى النمط الأصلى النظرى – الأدبى ، ومن الشكل الأدبى إلى الشكل النظرى الأدبى المطابق. وبذلك تصبح الصيغ النمطية الأصلية (Archéty piques) : **(الهزلى والرومانسى والمأساوى)** (Tragique) **والساخر – الهجائى** ironique - Satirique، حتى نسترجع تصنيف نورثروب فراى على سبيل التمثيل) أعرافا أدبية نمطية. إننا لا نناقش الآن خاصية الصيغ الأدبية النمطية أو العرفية هل هى نمطية لأنها تصبح "أعرافا" وقد تدرك وتدمج كما هى ، أو هى عرفية، بالعكس، لأنها نمطية؟ فتلك مسألة – هرمنوطيقية بشكل عميق – سنفحصها فيما بعد، ولن نأخذ بعين الاعتبار سوى الأمر التالى : وهو أن النص يمكن أن يدرك من حيث هو نص" أدبى" أو "فنى" إلخ أو بالعكس نص "لاأدبى" أو "لافنى"، غير أن حتى هذا الوضع – الحد يخلق تعارضا مقوليا: نص **فنى / نص لافنى**، وعندما يكون إدراك النص "فنيا" يسهل اكتسابه وتصفيته و"نمذجته" من خلال منظور معنى نظرى تكميلى؛ أى أن النص يمكن أن يعتبر نصا "كلاسيكيا" أو "رومانسيا" أو "ملحميا" أو "دراميا" بواسطة عدة تفكيكات داخل الجنس القريب منه ("فنى"، " أدبى") .

إن هدف النمذجة الأساسية **الجوهرى** إذن هى فكرة الأدب التى تؤسس – **داخله** بالذات – مجموع نماذج الأفكار الأدبية اللاحقة والخاضعة، وقد تم الشروع فى تشكيل هذا النموذج – القاعدة بطرق مختلفة (ظاهراتية عند رومان إنغاردن (Roman Ingarden) ، وبنيوية عند لوتمان إلخ) تثير الاهتمام كثيرا (خاصة المنظور البنيوى بمنهجه فى النمذجة المعتمد بصفته برنامجا) وإذا أمكننا بذلك بناء نماذج عامة للنصوص الأدبية، فلماذا لا نقوم به كذلك بالنسبة للأفكار الأدبية المرتبطة بها ؟ إن وجود مختلف نماذج اللغة الأدبية التى تأخذ نقطة انطلاقها من مبادرة رومان

جاكوبسون (Roman jakobson) يسمح لنا بأن نقوم بإعداد نمطية لتلك النماذج – الطول ، ويتضمن هذا الإعداد أيضا إسهام سلومون ماركوز (Salomon Marcus) المتعلق بالصيغة التخطيطية – الرياضية من خلال الاختلاف الأساسى بين اللغة الشعرية واللغة العلمية ، ويمكن أيضا أن نأخذ بعين الاعتبار نماذج أخرى من نفس النوع : "كالأدبية" (Littérarité) و"التواصل الشفهى" . وإذا استبعدنا ضيق أفق اللغة التقنية والمعقدة أكثر من اللازم فى الغالب، فإننا نصادف نفس العملية البسيطة والأساسية والمحددة وهى : النمطية الصورية لمخطط استكشافى أساسى.

وتعتبر الطريقة – على مستوى النمذجة الواسعة – ممارسة مألوفة ، فقد طبقت فى البدء فى شكل نمطيات تجريبية مع ميل (واضح فى الغالب) إلى استبدال مفهوم النمط بمفهوم "النموذج" من حيث هو تصميم مثالى وسيط بين النصوص بالمعنى الخاص (= المواضيع التجريبية) والنظرية العامة (= الفكرة الأدبية المشتملة على قسم من النصوص – "المواضيع" كله) وفى مجال الدراما علينا أن نشير فى هذا الصدد إلى ملاحظات كارلو غوزى غوته (Carlo Gozzi - Goethe) التجريبية تماما التى استعادها فيما بعد جورج بولتى (Georges polti) ثم إيتيان سوريو (Etienne Souriau) وتبعتها ملاحظات أخرى حديثة العهد . وفى مجال الرواية حدد الناقد الرومانى ج . كالينسكو(G. Calinescu) ، هو أيضا، حلولا نمطية ، ثم وضع قائمة تخطيطية ومحصورة لشخوص الرواية (عددها ستة) يرمز إليها بأبطال نمطيين، واهتم كذلك ، بغير حماس بالأحرى، بـ "قولبة" الحكاية الشعبية و"تحولها" و"مستنسخاتها" لكن بنيَّة معارضة التشكيلية، أما نمطية الحكايات عند بروب (V. I Propp) – التى تسبق بكثير النمذجة البنائية وتتطابق معها – فهى مشهورة جدا. وتقودنا كل هذه التخطيطات مرة أخرى إلى عتبة النموذج بالمعنى الخاص، ونقطة التقاء هذه المقاربات هو الوجود الإجبارى للثوابت والتواترات، وهو الشرط الجوهرى لكل ظاهرة للثبات الأدبى.

هكذا تتأكد، مرة أخرى، خاصية النموذج فى التقلص والتمدد حسب الظروف وهو يتحرك بين حدين: على المحور "السلبى" ينزع النموذج (= إجراء نمطى مشكل) إلى

التطابق مع صيغة مؤلف واحد، بل عمل واحد، من ثم يمكن مثلا بناء نماذج شكلية تعكس العلاقة الجوهرية الموجودة بين شخوص راسين (Racine) ، مثلا . وعلى المحور الإيجابي تصبح النمذجات والمخططات الواسعة جدا، ممكنة ولا تقل مشروعيتها، فهي قادرة على تعيين ظواهر "كلاسيكية" و"باروكية" و"رومانسية" و"رمزية" و"حديثة" في آداب الكون كلها، وفي جميع العصور. وتتطلب هذه العملية الكشف عن اللامتغيرات العالمية والثوابت الكلية والكاملة والموسعة إلى أقصى حد من التعميم غير الاعتباطي الذي من شأنه أن يصدم أو يحير أنصار "التحقيبات" والمخططات الجامدة والتقليدية والتعليمية المتسلسلة زمنيا (Chronologique) لا غير، فالإدراك النمطي – الشكلي للأفكار الأدبية هو وحده يمكن أن يثبت "رومانسية" دانتي (Dante) و"باروكية" أو "تصنع "بعض ظواهر الطليعة . وفي هذا المجال يتعلق التمييز بين "الاعتباطي" و"غير الاعتباطي" بالتحليل العميق لـ " إوالية" النموذج بالمعنى الخاص.

٢ – تمنح **التسمية والتعريف** التشكيلية التي يؤسسانها، في الحقيقية، وضعا شفهيا ، وتحصل فكرة أدبية معينة على اسم وشكل تكمن خاصيته الأساسية في ضم مجموعة من العناصر النظرية المشتركة واللامتغيرات تحت وسم عام ، فـ "تستقر" الفكرة في صيغة أو قالب لساني، وفي كلمة تتطابق معها وتلتحم بها، مشكّلة بذلك ظاهرة لغوية وبناء شفهيا، ويمنح النموذج "اسما" للحقيقة النظرية التي يحددها ويفك رمزها، وتكون الظاهرة العكسية (في إطار الدائرة الهرمنوطيقية) صحيحة كذلك ، أي أن الفكرة "تأخذ اسما" وتحصل على تعريف بقدر ما يتشكل المخطط النظري الشكلي في صورة نموذج ، لذلك يتسع "النموذج" أو يكتسب مجموعة من النظائر الاصطلاحية النظرية فقط : **مشروع** (Calculus) **وشكل وحكمة** (Sentence) أو اللسانية : **كلام ولهجة**، التي يعود عهدها إلى رودولف كرناب (Rudolf Carnap) . إن هذه الطريقة التي تتعلق بالتعميم بواسطة الاسمية والتشكيلية الشفهية – وهي ملاحظة تكرست منذ مدة طويلة (أفلاطون ، الجمهورية ,596,x أ) – لها أيضا سوابق في تقليد النمطية الكلاسيكية ؛ حيث إن **العنوان** (titulus) أصبح مرادفا **للعبارة** (Locus) **والأساسي**

(Capita) مرادفا **للمألوف** (Communia) إلخ. وتتصرف التقنية الباروكية التى تكمل، أو بالأحرى توحد كلمة **الرمز** (Emblemata) **بالرسم** (inscriptio) حسب نفس مقتضى التعريف النمطى ، وتملك الرموز النمطية مقابلات لها فى "الأساطير" أو "الرسوم" (= التعريفات) النمطية .

إن للعملية كلها طابعا "اعتباطيا" و"عرفيا" حتما ، لأن مجرد إعطاء تعريف لفكرة معينة وتسميتها ليس له حافز مباشر ؛ فالعرف يرتكز على منح اسم لمجموع اللامتغيرات النظرية التى يتعلق تكونها بظاهرة دلالية تاريخية. لنشر كذلك إلى أنه منذ المرحلة القروسطية لانتشار **الفكرة** ، قد استعمل هذا المفهوم، أو أمكن استعماله فيما يخص "الاخبار الجديدة من جميع الأصناف والثيمات أو الصيغ الأدبية والأنماط الفنية الجديدة . بعبارات أخرى فإن للفكرة الأدبية كذلك خاصية لحصر الحقائق النظرية - الأدبية وتعريفها بفضل مميزاتها الدلائلية الصريحة (Sémiologiques) ، مما يسمح لكل واحدة بأن تكون ، حسب الظروف، "قديمة" أو "جديدة"، وبأن تتصرف من حيث هى مستنسخ شفهى حقيقى، أو بالعكس يسمح لها بأن تظهر باعتبارها مستحدثة تماما، وينتج عن العرف الاسمى، كذلك تأرجح الفكرة الأدبية بين التقريبية والوضوح ، ويتضمن هذا التناقض عامل عدم الملاءمة الحتمى والكبير أحيانا ، مع الحقيقة الملموسة (يعنى مع مضمون بعض النصوص النظرية التى لا يمكن أن تختزل إلى وحدة)، كما يتضمن ، فى نفس الوقت، عامل الملاءمة الصورية مع المخطط المسمى، مما ينتج عنه أن الفكرة الأدبية تبقى غامضة أو واضحة، ناقصة أو تامة إلخ ، حسب الظروف وحسب الإطار الخاص بها.

إن المعيار النهائى فى العملية النمطية للفكرة الأدبية وتشكيليتها وتسميتها وتعريفها، يظل، مرة أخرى القيمة ، الاستكشافية والإجرائية للصيغ الشفهية، وقد أثبت النقد الأدبى وتاريخ الأفكار كذلك صحة هذه الملاحظات مرارا . يقول ريمى دى غورمون (Remy de Gourmont) : "تحصل التطورات الأدبية على اسم ، وهذا الاسم لا تكون له فى الغالب دلالة واضحة، لكنه مفيد لأنه يكون بمثابة إشارة التقاء بالنسبة

لمتلقيه والهدف المراد بلوغه بالنسبة لواضعيه. وهكذا نتصارع على قضية شفهية لا غير"، فهناك – لنكرر ذلك – إجماع واسع حول الوظيفية الاستكشافية للتعريفات الأدبية (**الرمزية والرومانسية** إلخ) ، ومع ذلك فلا بد من بعض الشروط الجوهرية بدءا بإمكانية تحديد الثوابت النوعية لكل فكرة أدبية وتوضيحها ، وهذا ما كان النقد السابق قد أحس به بقدر ما كان يطالب باستعمال التعريفات النمطية ، التى من شأنها جمع الخاصيات الأساسية للفكرة الأدبية وتركيبها، والبرهنة على قدرة تلك التعريفات على استخلاص الخصائص الأساسية للفكرة الأدبية من مجموع الحالات (أو النصوص) الخاصة ، لذلك يكتسب الكشف عن مصطلح "مثبت" قيمة "رمز" أو "نمط مثالى" بالنسبة للفكرة الأدبية المأخوذة فى مجموعها. هكذا قد تختزل المصطلحات الأدبية تدريجيا إلى أشكال تزداد بساطتها وتندمج فى تراكيب ودوائر يزداد توسعها نحو مصطلح نهائى، نحو "مصطلح المصطلحات" ، فتتشابك داخله المضامين وتتراكب وتتحد وتصفى وتنزع نحو حاصل اسمى لاغير ، أى الشكل المفهومى القار للفكرة . لنشر ، عرضا ، بأن النمطية القديمة كانت تأخذ كذلك هذه الحالة بعين الاعتبار بمعنى أن "العبارات المألوفة" ليست "علب مواصفات"، بل فقط "وسوما لتلك العلب "(كما يقول ل. فيف L. Vives) وهذا ما يبرهن مرة أخرى على الخاصية المتواترة ذات القيمة الثابتة لملاحظاتنا المقولبة والدائرية.

وحيث إن بناء نموذج الفكرة الأدبية محدد، من حيث هو إعداد شفهى أولا ، يشكل فى نهاية المطاف **لغة واصفة حقيقية** (Metalangage) ، أى **لغة واصفة** للفكرة الأدبية، وهذه الملاحظة لها طابع عام وتخص قانون ووضع النماذج ، والمسألة التى تطرح نفسها، والحالة هذه ، هى معرفة أن الأمر لا يتعلق فى الواقع بلغة واصفة مزدوجة أو لغة واصفة أولى ولغة واصفة ثانية ، من الدرجة الأولى والدرجة الثانية:

١– تمثل العملية النمطية المشكِّلة الشكل "اللسانى الواصف"، وصيغة لقراءة "اللغة" النظرية الخاصة فى شكل الفكرة الأدبية ، على اعتبار أن الفكرة لغة نظرية تم تحليلها وتفكيك رمزها بمصطلحات لغة نظرية أخرى.

٢- قد يشكل الوسم الشفهى لهذه العمليات النمطية اللغة الواصفة بالمعنى الخاص، والصيغة اللسانية "المصطنعة" المستعملة لوصف اللغة "الطبيعية" للفكرة: المجردة - النظرية ، والتخطيطية - المفهومية، أى لغة معجمية (واصفة أو تفسيرية) مماثلة لتلك التى يستعملها مؤلفو القواميس لتعريف الكلمات . يمكن إذن أن يكون نموذج (الفكرة الأدبية محددا أيضا فى مجموعة، من حيث هو **خطاب واصف** صريح، أى التحقق الملموس للغة واصفة نظرية أو مفهومية ، أو لاحقة أو ضمنية ، ومع ذلك فإن هاتين اللغتين الواصفتين تتكيفان بالتبادل، وهذه علاقة هرمنوطيقية حقيقية لا تستبعد التعيينات التاريخية النوعية ، بل تتضمنها بالعكس.

إننا ، لهذا السبب ، نرفض الفكرة التى مفادها أن لا حاجة إلى بناء النموذج النظرى وإنما "وصفه" فقط.

٣- إوالية النموذج:

إن بناء نموذج معين عملية جوهرية وضرورية ، لكنها غير كافية فى الحالة الخاصة للأفكار الأدبية ، لأنها لا تصبح واضحة إلا إذا تم فك رموز طريقة عمل النماذج التى تشكلها ، أى إواليتها و"قوانينها" التنظيمية النوعية، وهذه العملية جد مهمة لا سيما وأنها لم يتم بعد تناولها فى مجال الأفكار الأدبية أبدا ولإنجاحها يعتبر حقا المنظور البنيوى وحده المنظور الإجرائى والوظيفى فى هذا المجال.

إننا ننطلق من مقدمة أن تشكيل فكرة أدبية معينة ليس أبدا ،"طارئا" ومستقلا وبغير حافز ، بل يعبر بالعكس، فى كل مرحلة من مراحله وفى جميع تجلياته، عن تفاعل ضرورى ومندمج فى علاقة ما داخل نسق معين، فالفكرة الأدبية التى تعتبر عملا أدبيا تشكل ضمنيا نسقا وبنية ينبغى دراستهما وتعريفهما فى كلية عناصرهما وتمفصلاتهما، فضلا عن ذلك، فإن الطابع الذى تتميز به الفكرة الأدبية (الفصل II) من حيث هى "عمل" قد لا يتأكد كليا ويتم تدعيمه نظريا إلا إذا تبنى المرء وجهة نظر بنيوية مع كل مبادئها الخاصة والنتائج التى تنجم عنها .

إن الرؤية واللغة حديثتان بلا منازع ، إلا أن بعض توقعات الشكل "النسقى" للفكرة الأدبية يمكن الكشف عنها انطلاقا من مرحلة تعريفها الجنينى من حيث هو **موضع** (Topos) . وهكذا قد أمكن إقامة تماثلات بين مختلف المتغيرات الشفهية **للعبارة المألوفة** (الأدبية والنظرية كذلك)، ومجموعة من المفاهيم القديمة التى لها صلة بفكرة النموذج، مثل : **التركيب** (Syntagma)، الخط والتخطيط ، (**السطر** line up) ، **والشكل** = المحيط (**المجمل** outline) **والرسم** (delineatio)= النبذة (**اسكيتش** Sketch) ، **النمط** = النموذج (**الشكل**) **والمسرد** (Tabula) = التنظيم. إننا نولى اهتماما كبيرا أيضا لكون كل **موضع** (Topos) قديم يتضمن "علاقات جوهرية تم التفكير فيها والتعبير عنها من خلال شكل معين، علاقات **مندمجة** دائما فى نسق موضعى (Topique) . إن الشعر الحديث، وبالتالى مفهومه ، لا يمكن أن يصبح واضحا وجليا وصريحا إلا إذا أُخِذ فى مجموعه ومن خلال ارتباط جميع مظاهره وجميع دلالاته، ولا يمكن أن يتم إخراجه عن نسقه العلائقى الخاص. يحدد تاريخ الأفكار ، فى صيغته الأمريكية، الأفكار الأساسية (unit - ideas) من حيث هى "أشكال الفكر الجماعى لأكبر عدد من الأشخاص"، يعنى باعتبارها كلية ، كما يحدد الأيديولوجيات من حيث هى "**أشكال الفكر**" (patterns of thought) و"أنساق للأفكار" ، ومن السهل ملاحظة أن فكرة "النسق" تدخل تدريجيا أيضا فى الأسلوبية الحديثة: إن فكر المؤلف عبارة عن "نظام شمسى" يجتذب مداره "سواتل" معينة، هى اللغات والحوافز الثقافية والبنيات ، وهذا النسق يمكن بدوره أن ينتسب إلى نسق آخر أوسع مشتمل على أنساق خاصة مختلفة. وفى الدراسات الحديثة للأدب المقارن يكون النزوع نحو إدماج الآداب "الصغرى" فى مجموعات أدبية واسعة جدا (حقب وتيارات وعصور)، مأخوذة كأنساق من العلاقات بين العناصر التى تسهم فى إقامة المجموع فى آن واحد وعلى حد سواء . وتقتضى الفكرة الأدبية ، فى نظرنا، مقاربة بنيوية مماثلة لتلك التى تتطلبها دراسة فكرة العمل الأدبى ، أى طبيعية وغير قابلة للانفصال عن "بنية العمل"، وعن "الأنماط الأولية" لأدب معين إلخ ، وبالتالى مدمجة فى النسق النظرى للبنية التى تنتمى إليها وتظهر فى حضنها وتتطور وتتحول داخلها إلخ.

ومع ذلك ينبغى الإشارة إلى الترابط الوثيق بين مفهوم "النسق" و"البنية" و"النموذج"، وهو ارتباط تترجمه التعريفات المتقاربة أو المتطابقة والتماثلات والتشاكلات الواضحة ، فالنموذج هو الوصف التجريدى والنظرى لبنية معينة ومخطط معين ولطريقة عمله، من هنا يأتى ظهور مفاهيم أصبحت شائعة: "الحالة الثابتة لعناصر النسق" "بنية النسق"، وعلى صيغة الصفة "بنيوى" قد أصبحت الكلمة (بنية عندنا) "مرادفة للنسق"، كما أن "النموذج هو سابق أو ملازم للبنية" إلخ ، ويقوم بناء النماذج بدوره بعمل استكشافى يتجلى فى جعله البنيات الخفية "واضحة وجلية" مبرزا خصائصها الشكلية، وهو إجراء يقتضى نقل المخططات البنيوية إلى نسق من التعادلات الافتراضية. من البديهى أن نرى فى دائرة الأفكار الأدبية عودة ظهور خاصية النماذج فى أن تكون أبنية متماثلة ومتشاكلة لا تقدم الحقيقة التجريبية وانما تقدم علاقاتها وانتظاماتها ووظائفها فقط . وما لهذه العلاقات إلا هوية وحقيقة افتراضيتين ليس **بحضور** (in praesentia)الموضوع وإنما **بغيابه** (in absentia) علينا أن نضيف أن فى حالة الأفكار الأدبية، تنطبق النماذج على موضوع معين أو حقائق نصية: مجموع النصوص والسياقات والتعريفات وعناصرها الأدبية . إن نموذج فكرة **الواقعية أو الحديث أو البنية** الأدبية يجب أن يتكون انطلاقا من مجموع العبارات النظرية لتلك المفاهيم وثوابتها .

إن سلسلة من مظاهر نموذج الفكرة الأدبية، وخاصة وظيفة الثوابت وطريقتها التنظيمية، لا يمكن أن تتوضح توضيحا كاملا إلا على مستوى النسق، لأن وجود هذه **الثوابت** أو اللا متغيرات يجعل تأسيس النموذج ممكنا، بمعنى أن كل ثابتة تحدد عنصرا بنيويا من النسق، غير أن وجود النسق بأكمله وحده يسمح بالتصديق على الفكرة الأدبية وتنسيقها، وأخيرا نمذجتها . إذ تمتلك الثوابت هذه الخاصية الرئيسية فى إقامة "نسغ" النسق، وفى نفس الوقت فى سهولة التقاطها وإدماجها فى النسق الذى تخططه. هكذا ترسم مجموعة الثوابت بشكل خفى حدود نسق الفكرة الأدبية بصفتها بنية آنية وشكلا تناسقيا يخضع لشكلها الخاص بها .

ويتماثل تجميع الثوابت حسب المخطط الأساسى للنسق تماثلا دقيقا مع ثوابت البنيات الأدبية ، ومع هذا الفرق أنه عوض وجود بعض الثوابت الشكلية – الأدبية فإننا نجد مجموعة من الثوابت النظرية – الشكلية ، كل واحدة منها تحدد مظهرا نظريا للفكرة الشاملة. وفي حالة **الكلاسيكى** (حتى لا نأخذ سوى مثال بسيط جدا) فإن ثوابته هى :

١- كاتب إغريقى – لاثينى قديم.

٢- **مهم** وجوهرى وسامٍ ومن الطراز الأول.

٣- كاتب **كفء**.

٤- **دائم** ومستمر.

٥- يعتبر حجة.

٦- **نموذج** ومثال.

٧- تعلم فى" المدارس" إلخ.

إن تجميع هذه المفاهيم – الثوابت فى مجموعة يؤسس النسق الكلاسيكى الذى تحوِّل نمذجته الفكرة الأدبية إلى نسق عرفى : أى تخيل فكرة (فكرة **الكلاسيكى**) على شكل "تصميم" أو "قالب" أو "**نموذج موجه**" (Scal model) لمجموع العناصر النظرية التى يمكن أن تستعيدها وتنظمها، ولا تتصرف بنية **الموضع** (Topos) الأدبى بعكس ذلك مع عناصرها الثابتة، وكذلك تتحول النمذجة إلى **بحث موضعى** نظرى من نمط خاص.

ويبرز الجزء العرضانى فى بنية فكرة أدبية معينة أيضا ظاهرة مميزة : هى أن كل نسق (نموذج) نظرى من هذا النوع (مثل أى نسق على كل حال)، يتضمن عدة مستويات، وبناء متراكبا مفتوحا: أى أنه قد يندمج فى **نسق أعلى** وفى **نسق فوقى** أو العكس صحيح ، يمكن لكل نسق أعلى أن يتفكك إلى سلسلة من الأنساق السفلى ومن

الأنساق التحتية بواسطة طاقة مولدة مزدوجة (من الإدماج والتفكيك)، كل واحدة منهما يمكن أن تتمذج بدورها، وندعو اتفاقا، الأنساق العليا والواسعة وفوق المنظمة، **أنساقا كبرى** (Macrosystème) ، ونسمى الأنساق السفلى والمقلّصة والتابعة ، **أنساقا صغرى** (microsystème). وهكذا تشكل **الجدة والقطيعة والسقوط والانفتاح** بعضاً من الأنساق التحتية أو الأنساق الصغرى (النماذج) التابعة فى النسق الفوقى لفكرة "الحديث ".

لذلك فإن نسقًا، كيفما كان، لا يغير أبداً العناصر المهيمنة أى الثوابت المتواترة، ولا يعادل أو يساوى بينها، بل بالعكس، يبرزها حتماً ويظهرها. وقد أشار إلى هذه الظاهرة أيضا الشكلانيون الروس، لكن بدون أى تعميم فى مجال الأفكار الأدبية: "ليس النسق تعاضداً قائمًا على تساوى جميع العناصر، بل يفترض التذرع بمجموعة من العناصر "المهيمنة"، وعلى النحو ذاته تحدد نظرية النموذج الراهنة التماثل نموذج / موضوع فى "بعض المظاهر التى تبدو أساسية **مقدما**"(Protempore) كأن سيرورة من التجميع الجزيئى المحدد جداً والمماثل لنموذج ذرى مشكل طوال مسارات قوية تعمل داخل كل نسق.

يتعلق التفسير البنيوى بالتماسك والتقارب **والانسجام** الداخلى، وترفض الفكرة الأدبية كل اعتباطية وكل تناقض وكل تنافر، ولا تتشكل إلا إذا تم الإقرار بترابط عناصرها المكونة الوثيق وتوافقها التام، وفى هذه الحالة بترابط ثوابتها التى تحددها، وتوافقها.

أما مميزات هذا الانسجام فهى كالتالى:

١ – إن إبعاد عنصر واحد من النسق أو إهماله يحول الانسجام إلى تنافر، لذلك فإن كل نسق يفقد صلاحيته، يجد نفسه فى حالة لا يستطيع فيها القيام بـ "وظيفته".

٢- إن العلاقة الوظيفية **كل / جزء** علاقة دقيقة ودائمة على جميع مستويات النسق ، ويقتضى تجميع نفس العناصر فى مستوى **آخر** انسجامًا **آخر** وإعادة بناء جديدة وفق مخطط مختلف.

٣ – تحول هذه الخاصية الأنساق، حتى نستعمل لغة مجازية، إلى "جواهر فردية" (monades) ، وأبنية نظرية فردية ومغلقة وجامدة ومنعزلة بعضها عن بعض. وهكذا "يتشخصن" كل نموذج نظرى – أدبى، ويحمل "شارة" معينة، وهى عبارة عن هوية لا تلين. إن فحص مختلف نماذج فكرة الشعر، (أو أفكار أخرى) على مر تاريخ الأفكار الأدبية، يعرِب بالضبط عن هذه الحقيقة. وليس هناك أى تناظر وأى توافق أساسى بين تعريفات الشعر مثل : "الإدراك الوجدانى" (enthousiasme) أو "**التعلم**"(docere) أو "اللغة الخاصة" لأن كل تعريف يخضع لانسجامه النوعى والخاص.

٤ – إن فعالية الانسجام هى دائمًا مستترة وخفية وكامنة، ولا يتجلى هذا الكمون إلا من خلال الفعل الذى يؤسسه. فهذا الانسجام قد "يدرك مضمراً" (en filigrand)، إنه يتجاوز التناقضات الظاهرة ويسمح بإعادة تشكيل الأجزاء المختفية أو الغائبة أو الواضحة بشكل غير كافٍ .

٥ – إن طريقة تسلسله **خطية** وليست سببية بواسطة تعاقبات موضوعة فى إطارها المرجعى الخاص بها، وكل انسجام من هذا النوع قد لا يكون إذن إلا غائيًا ذاتيًا (autotélique) ومستقلاً ومرتكزًا على مراعاة "منطقه" الخاص به مراعاة قوية (المعايير والمبادئ الأساسية الثابتة، والمقدمات الموحدة).

٦ – يلتقط النموذج باعتباره نسقًا من العلامات وينظم تعدد المعانى بكامله المختزل إلى وحدة بواسطة استقرار دلالى ومرجعى، ويفرض نظامًا دلاليًا واحداً وعلاقة واحدة محتملة بين الدال (= مجموع ثوابت النموذج) والمدلول (= بناء النموذج بالمعنى الخاص).

ومن الواضح أن مبدأ الانسجام لا يشكل أساساً هو كذلك كشفاً "جديداً" تماماً، حيث إن كل تصور مشتمل على "كمال أول"(entéléchie) ومبدأ "عضوى" يعبر عن حقيقة الانسجام، وتقربنا بعض التوقعات أكثر أيضا من المنهج المذكور، فبالنسبة لجيا مباتستا فيكو (Giambattista Vico) فإن "رصد بعض العلاقات (nodi) بين أشياء متباعدة جداً ومجتمعة بموجب مبدأ (ragio) مشترك" يصبح ضرورة فى "تاريخ الأفكار" . وللمنظور التزامنى لمثل هذه القراءة طبعًا نقطة انطلاقه من مسلمة الانسجام الضمنى، وتفترض موضعية "النمط المثالى"(ideltypus) ونفسيته أيضا "ترابطات وثيقة" و"تجميعا للدلالات" ودرجة عالية من الانسجام الدلائلى – الدلالى (sémiologique - Sémantique)، ويصبح أيضا إبراز هذا الانسجام فى دائرة التعريفات والأفكار الأدبية طبيعيًا، حتى ولوكانت النظرة التى ننطلق منها تجريبية على الخصوص، غير أن الشيء الأساسى هو الوصول إلى الخلاصة التالية : ينبغى "محاولة إيجاد مبدأ للتجميع " وإبراز الصلات و"التشديد على التماثلات الأدبية". إذن هناك بالتأكيد "مجموعة متجانسة من الأفكار الرومانسية"، "يتضمن بعضها البعض الآخر"، وشأن ذلك شأن الأفكار الكلاسيكية والأفكار الحديثة إلخ.

إن هذه البديهيات الخصبة بوجه خاص لم تتم مواصلتها أبداً حتى النهاية، لأن مبدأ الانسجام لم يطبق أبداً على كلية الأفكار الأدبية القابلة للنمذجة، وعلى فكرة "النمط الأدبى" الشاملة بصفة خاصة ، وترتبط هذه العملية دائمًا وأبداً ببعض الملاحظات المتشابهة تشابهًا دقيقًا التى تنتمى إلى نظرية الهرمنوطيقا أو البنيوية، وتطبيقهما، لأنه ينبغى الإشارة على الأخص إلى أحد أنماط النقد القريب من نقدنا للأفكار الأدبية ، الذى يهتم بتوضيح تقارب عناصر الأثر الأدبى عند مركزه الوحيد، وبمتابعة المسار من جديد إلى حين الكشف عن الطاقة الموحدة الملازمة للأثر الأدبى. إن كون هذا الانسجام تسهل دائمًا معاينته استعاديًا (Post hoc) ورجعيًا (Post Festum) لا يمنعه من أن يكون واقعيًا جداً. ولعل السيرورة الهرمنوطيقية قد

لا تحدث خلافًا لذلك، لأن منطلقها يتطابق مع جميع إمكانيات تمفصل وإدماج العناصر التى قد يتم اختزالها إلى وحدة.

يعتبر تماسك النسق نتيجة **لتوافق وظيفى**، ونتيجة لسلسلة من العلاقات الداخلية التى تتشارط تشارطًا تبادليًا ووثيقًا ومستمراً، وهذه السيرورة هى أيضا مستترة وكامنة وفعالة على جميع مستويات بنيتها ونقطها الحاسمة. فإلى أى حد تشكل نظرية النماذج مجرد مشتق من البنيوية الحالية (لأنها تتطابق فى بنية واحدة بسبب نسق من العلاقات الذى يحدد وظيفة الظاهرة المنمذجة أو عدة وظائف) ؟ وهذه مسألة لم توضح بعد. وبشكل مختلف تمامًا كان "تاريخ الأفكار" يتحدث عن "العلاقات الداخلية" (internality of relations) أو عن تغيير النسق كله بإدخال عناصر جديدة تخل بمجموع العلاقات وتجمعها **بشكل مختلف**. وهذا بالضبط ما سيؤكده بعد عشرين سنة كلود ليفى ستراوس (ومؤلفون آخرون) : " تنطوى البنية على خاصية النسق، إنها تتكون من عناصر معينة بحيث إن تغييراً، أيًا كان ، فى أحد العناصر يؤدى إلى تغيير جميع العناصر الأخرى". إن نظام هذه التعيينات المتداخلة (interdétermi-nations) يحول كل نموذج إلى بناء مرن ومتحرك، و إلى مجموعة من العلاقات فى حالة تجميع نسقى متواصلة.

يستخلص من ذلك، فى حالة الأفكار الأدبية، أنه يمكن اختيار كلية التعريفات القابلة للاستعادة ودمجها فى نسق مكون بواسطة "كشف" استعادى (النصوص المنسية تمامًا والمنتمية إلى حقب تاريخية أخرى)، أو بواسطة إدماج عناصر جديدة ينتجها التاريخ أو بواسطة هاتين العمليتين معا اللتين يتم القيام بهما فى آن واحد أو بالتناوب. ويمكن هنا أيضا استعمال مفهوم **الوظيفة** (Fonoion) بالمعنى الذى يعطيه لها الشكلانيون الروس خاصة، يقول تنيانوف (J. Tynianov) أسمى **وظيفة** بنائية لعنصر من الأثر الأدبى من حيث هو نسق، قدرتها على الدخول فى علاقة متبادلة مع العناصر الأخرى لنفس النسق وبالتالى مع النسق بأكمله". وبنفس الطريقة تصبح

الفكرة الأدبية وظيفية عندما تسهم فى تشكيل النسق وفى ديناميته، وبهذه الميزة (الخاصة بنماذج الأفكار الأدبية) يحدد الوظيفة ما قد سميناه "**الثابتة**". فتقوم علاقة التوافق الوظيفى فقط بين مختلف الثوابت، أى بين مجموعة من **المواضع** (topoi) النظرية لأن العناصر البنائية (الوظيفية والدائمة والموضعية) على مستوى الخطاب النظرى تحددها مجموعة مقولبة من التعريفات والصيغ الأدبية ، فالعلاقة الوظيفية الجوهرية **فكرة / كلمة** يديمها ويوسعها، بهذا الشكل توافق وظيفى محدد تحديدا متبادلا: فكرة (= نموذج) الأدب / وظائف (= الثوابت النصية القابلة للنمذجة)، يفسر هذا الترابط الدقيق لماذا "يعاد تشكيل" فكرة **الشعر والأدب والحديث** إلخ دائما ، مع أنها تبقى هى عينها دوما، وتتحدد بواسطة استقرارها البنيوى الخاص بها ، لذا فإن نقد الأفكار الأدبية لا يقبل إلا النماذج التى تؤدى وظيفتها، والقادرة على تنظيم كل عنصر نظرى يخضع لهذا الفرع المعرفى وتأكيده وإدماجه.

لهذا السبب ذاته يكون للأنساق ، وبالتالى النماذج نزوع نحو **الكلية**، أو بعبارة أخرى، نزوع كليانى (Totalitaire). غير أن ما تحاول ضمه هو الكل الوظيفى الذى لا يختلط بمجموع الأجزاء المكونة ، لأنه يعتبر حصيلة لجميع عناصر النسق، وخاصيته شاملة تفوق عناصره، ولعل الإحالة على الشكلانيين، وعلى أطروحات ١٩١٩ قد توضح أيضا هذه المسالة : "إن العمل الشعرى بنية وظيفية ، ولا يمكن أن يتم فهم عناصرها المختلفة خارج علاقاتها مع المجموع . ويمكن لعناصر متطابقة موضوعيا أن تأخذ، فى بنيات متعددة، وظائف مختلفة اختلافا تاما" ، إلا أن الفرق الوحيد هو أنه بالنسبة لحالتنا ، فإن "العمل الشعرى" تعوضه "الفكرة بصفتها عملا"، الفكرة التى تمت معالجتها من حيث هى نسق كلى ، وهذه فرضية استكشافية على الأقل قد سبق أن قدمناها على كل حال . وخلافا لذلك فأى معنى قد تكون للبحث عن "صيغة" قادرة على تناول القصيدة فى مجموعها، وفى نفس الوقت على تحديد القصائد **الكلاسيكية والحديثة** وموضعتها؟ أو لطريقة إدراك **الباروك** من حيث هو نسق موحد، سجلاته المختلفة يجب أن يتواصل بالضرورة بعضها مع بعض ؟ إن هذه الحدوسات العفوية والمتقطعة وشبه التجريبية تقريبا يجب أن تكون معمقة نسقيا بتطوير منهجية ملائمة وقابلة للتطبيق على مجال الأفكار الأدبية كله .

ومع ذلك ينبغى الإقرار بأن **الكلية** تتميز عن **التجميع** (totalisation)، إنهما عمليتان مختلفتان على الرغم من أنهما متوافقتان ومتقاربتان. فاللحظة الأولى تتبعها الثانية التى هى لحظة الملاءمة أو لحظة طاقة النسق على إدماج **جميع** الوقائع المدونة والملحوظة وشرحها. إن خاصية النسق فى تجميع كمية كبيرة من الوقائع فى شكل مجموعة معينة ، مع مراعاة إخضاعها لنظام النسق ، توضح كذلك ظاهرة أخرى وهى أن نموذج الفكرة الأدبية **كامل** دائما ، لكنه غير **شامل** ، ويكون نموذج ما كاملا أو ملائما أو مشبعا عندما يوضح عدد مقنع من "الوقائع" (شواهد، وثائق" نصوص إلخ) كلية وظائفه، وهذا لا يعنى أن التجميع الوظيفى يفترض الحجج الممكنة والموجودة بالنسبة لكل وظيفة من وظائفه مهما كانت الأحوال التى تقدم فيها تلك الحجج، بل ينحصر التوثيق فى توضيح الانسجام والتوافق الوظيفى الشامل. لنضف أخيرا أن عملية التجميع تبقى مفتوحة دائما: أى أن كل نسق قد يمكن أن يرتبط ويندمج فى نسق أعلى أو عدة **أنساق عليا** تتكامل وتتجمع فى مستويات تزداد علوا. وهكذا فقط يمكن أن يفهم الإثبات التجريبى بخصوص مذاهب يتكامل بعضها مع بعض (وهذه نتيجة تفرض نفسها على أحد مستويات الملاحظة) يمكن بهذه الطريقة إقامة "نسق الأنساق" فى متوالية تصاعدية على درجة من درجات التعميم العالية أكثر فأكثر : كلمة ← صورة بيت ← شكل شعرى ← نوع شعرى ← لغة شعرية ← فن إلخ.

إن انسجام النسق كله تضمنه الضرورة الحاسمة للوحدة والإدماج والتمفصل المنطقية، ولا يقبل النظام الصارم للنسق شيئا من الاعتباطية والعفوية والفوضى، لأن مقدماته لا تسمح ولا تحدد إلا نمطا واحدا من الحلول. وبسبب تبنى النسق وجهة نظر أولية واحدة، فإن عددا معينا من النتائج الواضحة يصبح ثابتًا وحتميًا وغير قابل للانعكاس. وإذا كانت فكرة **المحاكاة** (mimesis) تقتضى سلسلة من النتائج اللازمة التى تلامس دائرة "الواقعية "، فإن فكرة **الجديد** تفترض مناقضة كل ما هو **قديم** (وحصره وإلغاءه) مهما كانت أشكاله: تقليد، تنضيد، اتصالية إلخ. ولا يمكن أن

تصبح فجأة فكرة **الكلاسيكية** فى أشكالها النصية **رومانسية** والعكس صحيح، لأن مثل هذه "التغييرات" غير ممكنة، بل حتى الدلالات غير المتوقعة أو "الشاذة "ظاهريًا يمكن أن تُردَّ، بهذا الشكل، إلى نموذجها الأصلى. وقد يتم فى هذا المجال استبعاد كل غموض حقيقى، وحصر، منذ البداية، جدول "المواقف" و "الحلول" الممكنة مقابل البدائل المعينة. وتخضع كل المفاهيم وجميع تحولاتها الدلالية لنفس "النموذج "، نموذج الحوافز ودلالاتها، لأن الاستقلال النسبى للنموذج لا يمكن أن يكون له أساس آخر (فصل VI).

قد تُستشف خاصية النسق "المنطقية" فى أشكال تجريبية تقريبا من خلال جميع توقعاتها النظرية، بدءًا بمرحلة "النمط الأصلى" (فصل 1.V) . إن مجرد الحديث عن "منطق رمزى معين" فى "النقد الجديد" لا يعتبر فى الحقيقة "كشفا"، بحيث إن ظاهراتية الرمزية السحرية – الدينية كانت قد وصلت (وبروح مستقلة تماما) إلى نفس النتائج، وهى حقيقة يتم رصدها بشكل غير كاف حتى الآن، حيث إنه – كما كان يلاحظ مرسيا إلياد (Mircia Eliade) – "يوجد منطق للرمز"، وأن "مجموعة معينة من الرموز، على الأقل، تبدو منسجمة ومترابطة فيما بينها ترابطا منطقيًا "، وأنها، باختصار، يمكن أن تصاغ صياغة منسقة ويتم التعبير عنها بمصطلحات عقلية. كما أن نظرية "النمط المثالى" لها أيضًا جوهر ومعنى وشفافية وكمالا منطقيا تتجلى بوضوح فى كلية متغيراتها. ولا ينكر "تاريخ الأفكار" كذلك البنية المنطقية الطبيعية الذاتية للأفكار و"تطابقها المنطقى". وتقوم خاصية النماذج الاستكشافية على نفس المبدأ: أى أن تجميع النماذج وتنميطها ليس معيارهما الملاءمة، بل "المنطق" الداخلى ونسق التفاعلات المتبادلة (Inter -réactions) الموضوعية التى تقرها الملاحظة المباشرة.

تسمح سلسلة من الإيضاحات كذلك بتحديد هذه الخاصية المنطقية و"الواضحة" بنوع خاص والجلية على الوجه الأكمل تحديداً أكثر دقة، وقد يعبر عنها بدقة كافية مبدأ تنظيمى أو مركز أو نواة تنظم بناء النموذج كله وتبلوره، وقد يقارن هذا المبدأ

بـ "النسق المحورى للبلور" أو مفهوم **الشكل** الدينامى، أو **المركز** الذى يفرض شكله وزخمه على قصيدة بكاملها، وتقترب كذلك أكثر من تصورنا فكرة "المهيمنة" (Dominante) أو "العنصر البؤرى" (Principe focal) التى اعتمدها بعض البنيويين، ذلك أن "تطابق" الأفكار "وعلاقتها المنطقية" مفهومان ينتميان إلى نفس الدائرة النظرية. فكما أن كل شىء ذى دلالة Significatif (فى أثر أدبى ما) فإن جميع العناصر أيضا يمكن أن تنمذج (فى نموذج ما) ، لأنها تخضع لنفس المعيار الداخلى، إنها عملية تماثل تماثلاً دقيقًا استكشاف المركز الحيوى للأثر الأدبى فى معنى **المشتق** (étymon) أو **الجذر** (Radix) أو **المنشأ** (nexus) أو **الكوجيتو** (Cogito) : أى أصل السيرورة الإبداعية ومنطلقها ومركز تكتلها.

هناك نتيجة مهمة تتعلق بالمظهر الضرورى لبناء الأفكار الأدبية "المنطقى"، وهى أن نموذجها نتيجة لضرورة داخلية لها طابع قصدى وغائى(téléologique) ومنتجها فى آن واحد، وليست عناصره كلها مرتبطة بعلاقة ضرورية بالتبادل فحسب، بل حتى بنيته بأكملها تحصل على معنى واتجاه وحيد وتوجُّه شديد الدقة. ويبدو النسق كله كأنه محدد **بمشتقه** النظرى ومنتج لتواتر مطابق لذاته. وإذا كانت بعض النظريات وبعض المبادئ الأساسية تتكرر بعناد، من خلال نفس التعريفات والمفاهيم ونفس القضايا ونفس البراهين الأساسية والاستدلالات والتوضيحات للنصوص، فلأننا فى جميع هذه الحالات إزاء تكامل من نمط "مقولى" يهيمن عليه "منطق" ذاتى واحد، وبفضله فقط تتميز اللامتغيرات وتتعدد أكثر من المتغيرات فى إطار النموذج، حيث تصبح فى الأخير البرهنة على بعض المواقف "مستقلة" وتتحول إلى قولبة حقيقة.

إن هذه الملاحظة التى ثبتت صحتها إجمالا فى حالة البنيات الأخلاقية والروحية، قد ثبتت صحتها كذلك فى مجال الثيمات والأنماط والرموز والبنيات والأفكارالأدبية، إذ تتجلى، فى جميع المجالات، آثار منطق داخلى معيارى من خلال تنظيمات تبدو أنها تقررها سلفا "شفرة تكوينية" – مستعارة، **وطاقة مكونة سلفًا** (Facultas Praeformandi)

ملازمة. ولعل صورة "النمط الأصلى" الأزلى والفكرة المثالية المطلقة والماورائية (métaphysique) قد تضلنا (انطلاقا من هذه المرحلة)، لأنها قد توحى بوجود أشكال أزلية ليست لها مكونات تاريخية، وبوجود تكون سابق أزلى. وفى الواقع أن الأمر يتعلق فقط بـ "ضغط "يحدد تشكلا داخليًا ومعنى تنظيميا وحيدا. فهل منطق فكرة **الطليعة** يملى عليها بأن تتنكر لجميع الطليعيات السابقة، وأن تنفصل عن الصيغ "القديمة" وأن تنقض أخيراً نفسها؟ إذن، ما من بيان جديد أو عزم على إعادة صياغة فكرة الطليعة لن يستطيع إعاقة هذه النتيجة الحتمية التى لابد لها بالضرورة، على مستوى من مستويات تطور الفكرة، من إيجاد تشكيلية معينة وإقرار نظرى معين. ويتدخل دائمًا فى مثل هذه الحالات التوثيق التاريخى **بعدياً** (a posteriori)، ولا يفتأ يؤكد ويوضح، ولا يبين أى عارض أو مفاجأة، ولا يكرسه، وقد يمكن الحديث كذلك، فى نفس المعنى، عن "أوامر" بعض الأنساق السردية و "ممنوعاتها" و "ضروراتها" إلخ.

يفترض النموذج برمجة حقيقية للفكرة وتخطيطها منذ تشكيلياتها وتركيباتها الأولى. وهناك مسألة لا تقل أهمية، رغم أنها لم توضح بما فيه الكفاية، تكمن فى كون النسق كله مشكّل سلفًا ويتحرك منذ مرحلته الاسمية، ومنذ الإقرارات الشفهية الأولى، لأن مجرد إسناد اسم إلى ظاهرة أدبية يستلزم عزلا وحصرا وبداية تحليل، كما يستلزم توقع نسق من المعالم والدلالات. وليست هذه الملاحظة حديثة العهد: "الكلمة تجذب الفكرة رغما عنها "(فينيى Vigny)، فتتطور **هذه** "الفكرة" وتتحول إلى نسق تصريحى وإيحائى حقيقى وحيد وموحد **ومشارك** ولا متغير: ولكونه يشكل وحدة؛ فإنه يكون فريداً ولا يمكن أن تكون له دلالات أخرى (شكل تعبيرى فى نسق آخر)، وتختزل كل دلالاته النوعية حتما إلى وحدة، وتؤدى كذلك قضاياه المنطقية إلى نتائج منطقية تلجأ إلى تعابير ضرورية ونمطية ومتواترة بالمعنى الخاص – وهى نسغ النسق ولا متغيراته النظرية.

غير أنه لا يكفى "تسمية " ظاهرة أدبية ما، وإعطاؤها وسما شفهيا واصطلاحيا، بل لابد لهذا الاسم أن يوافق على نسق بكامله ويحدده ويتوقعه أصلا (in ovo). وتبين لنا تجربة أحسن المعاجم وأجود قواميس المصطلحات الأدبية أن معانى المفهوم (الأدبى) الجوهرية كلها معبر عنها ومتضمنة **منذ البدء**. ويؤكد ذلك، أفضل ما يمكن، تحليل الطبقات الدلالية الأولى لفكرة الحديث (حتى لا نذكر سوى هذه الحالة). وبواسطة تطورات، غالبا ما تكون ذات طبيعة جدلية (أى أن منطق النسق يتحدد بكل وضوح أكثر فأكثر بسبب أى تعارض أو عائق أو جدال إلخ)، يصبح البناء، شيئًا فشيئًا، واضحا بحيث يمكن الكلام فى حالة فكرة الحديث (كما فى حالة أية فكرة أخرى على كل حال) عن "نسيج نسق منطقى على الوجه الأكمل"، ومستنبط ببراعة وفق "منطقه الخاص انطلاقا من مسلماته الخاصة ". إنها حالة تناوبية ومتبادلة خاصة بجميع مصطلحيات الأفكار الأدبية ونمذجتها. وتبتكر المصطلحات وتوسع مختلف مفهوماتها التى تتجمع تبعا لنسقها المنطقى الخاص، فيما يتصرف ذلك المنطق نفسه كأنه كان يكشف بمفرده عن صنافته وكلية وسومه الشفهية . إن فلسفة الفن العضوانية (organiciste) لا تستعمل حتما سوى نمط واحد من التعريفات والصور التفسيرية، وهكذا تولد فكرة العامل الدرامى سلسلة كاملة من المفاهيم الدرامية المتماسكة تماسكا شديدا إلخ.

هكذا ينزع نسق الفكرة الأدبية، منطقيا، نحو استقرار يتحول إلى صرامة حقيقية انطلاقا من مرحلة معينة. وعندما يبدو النسق متينا ومتبلورا تمامًا، يدخل فى طور التوازن والاستقرار الدقيق الذى يستبعد كل اختلال أو تغير جوهرى أو تفكك داخلى بسبب كتلة فوضوية من عناصر جديدة. وهذه هى ظاهرة نمطية لأحادية وقولبة التنميط (mono -et stéréotypie) فتصبح صرامة النموذج حتما نَفُورة (misonéiste) ترفض عضويا "الجدة" التى تعتبر – على هذا المستوى المرجعى – عنصراً غريبًا، غير قابل للتمثل ومقاوم، بل معاد لمعيار النموذج الداخلى. وتتغير نقطة التبلور هذه، فى الزمان، بالنسبة لكل حالة، إذ غالبا ما تتطابق لحظة التبلور مع التعريف العام الأولى

لفكرة ما، الذى ينطبق تدريجيا واستعاديًا على جميع أطوارها ومظاهرها الأساسية الخاصة، ومع ذلك يبدو انسجام المجموع وطيدًا، والمبدأ التنظيمى صارمًا بحيث إن جميع الانحرافات والتغيرات التى يفرضها منطق النسق داخل ذلك المجموع، تصبح ليست ممكنة فقط، بل ضرورية ولازمة بشكل دقيق أيضا. فضلا عن ذلك فإن "مفهومى الأمر والنهى (prescription et interdiction) يتطابقان بالضرورة فى أى نموذج" بلا انقطاع، لذلك يكون **جميع** منظرى فكرة أدبية معينة "مرغمين" على تمحيص نفس المبادئ وإعادة صياغتها طبقا لسلسلة من اللامتغيرات، والإدلاء ببراهين متقاربة – حسب نفس المخطط المنطقى – تعزيزا لنفس "الأطروحة" الأساسية ويشكل النموذج دائما، مهما كانت الظروف، نسقا مغلقا قد يتغلب فيه انسجامه وتأثيره القسرى الكامنان على كل تنافر أو عفوية أو عدم لياقة ويتجاوزها. ينتج عن ذلك اختلاف أساسى آخر بالنسبة للأثر الأدبى والأثر الفنى على العموم: وهو أن الانسجام الضعيف جدا والوهن والصدفوى، فى حالة الآثار الأدبية والفنية، يصبح بالعكس انسجامًا دقيقا للغاية وغير متساهل وواضحًا عندما يتعلق الأمر بنماذج الأفكار الأدبية.

وتقدم بعض الملاحظات تأكيدات إضافية فى نفس المعنى، وهى أن الإسهام فى نسق أو نموذج أو **موضع** (Topos) نظرى – أدبى ما (كما فى أى **موضع** أدبى على كل حال) لا يستلزم أبدا ضرورة الإقرار بسوابقه وتقليده وبالمعنى الذى يتطور فيه، لأن دقة هذه العوامل خفية – و "فائقة الوصف" (ineffable) – إن صح القول. وفى لحظة معينة وعلى امتداد مسار نظرى، قد يجد مؤلف أو عدة مؤلفين أنفسهم يسهمون على غير علم منهم، فى إوالية نسق لم يخطر ببالهم حتى وجوده وانسجامه. وأحيانا ينتبه بعضهم لدقة بنائهم الخاص والنتائج الخطيرة التى يسببها خرق منطقه الداخلى الذى يتطلب حلا توضيحيا واحدا وصيغة تنظيمية واحدة، يقول كوندياك (condillac) بخصوص" **مقالته "حول أصول المعرفة الإنسانية:** "إن هذا المقال كان قد تم، مع ذلك لم أكن أعرف بعد مدى مبدأ علاقات الأفكار كله. وهذا لا يعزى سوى لكون جزء

يتكون من صفحتين تقريبا لم يكن قد تم وضعه فى المحل الذى كان من اللازم أن يوجد فيه". وقد أمكن الحديث كذلك فى مجال النقد الأدبى عن "النسق المحصور" وعن "الدقة الشديدة" و "وجهة النظر الواحدة والوحيدة" وعن "تشفير" بعض الأنساق السردية. من هنا يأتى التوتر الداخلى لكل نسق أدبى أو نظرى: أى أن الأثر أو النموذج يتأرجح بين "إرادة الاستقرار" التى تحدده و "الاندفاع المتقلب"(Protéen) الذى يحمله على تجريب كمية من المتغيرات.

وتقدم لنا رقصة هـ . ماتيس (H. Matisse) فى هذا الصدد، توضيحًا تشكيليًا (plastique) مقنعا: صورة ترابط صارم ومرن فى آن واحد وإيحاء بالتفكك الوشيك الذى يبطله الانسجام الدقيق للمجموع الدائرى كله. وفى إطار البنية والنسق يجد كل تناقض حله رغم بعض الآراء المتناقضة (موكارو فسكى J. Mukaro vsky) ، لكن بالإضافة إلى ذلك يصبح التناقض ذاته، فى بنيته، ممكنا بسبب تعارض تم إبطاله من خلال تركيب أعلى. فليس هناك إلا هذه الطريقة التى يمكن الحديث بها عن "الضبط الذاتى" و "الوقاية الذاتية" لنسق أو نموذج نظرى يعمل هكذا حسب مبدئه البنائى الداخلى، ولا تكون الأفكار المستعصية أو غير القابلة للاختزال "مستعصية" و "غير قابلة للاختزال" إلا ظاهريا بالنسبة لبعض الأنساق غير الملتحمة. وهذه أفضل إشارة للناقد إلى انتسابها وتضامنها مع أنساق أخرى ينبغى معاينتها ونمذجتها كما هى، حسب صياغات أخرى، ويثبت تلاؤمها بالضبط بهذه القدرة على إدماج الفكرة "الفوضوية " وامتصاصها؛ إذ ليس هناك أفكار أدبية "عنيفة" وعصية.

وتشرف على هذه العملية كلها طاقة انتقائية فريدة: أى أن مبدأها المنطقى **الفريد** (Sui generis) يبرر، من جهة، الاعتباطية (الظاهرة) فى انتقاء اللامتغيرات التى يمكن بواسطتها بناء النموذج، كما يبرر، من جهة أخرى، إمكانية إعداد نماذج متعددة يستمد كل واحد منها من **مشتق** أو من **أصل** منطقى. إن المحور المركزى لكل نسق (أى النواة المركزية القارة التى ينتظم حولها) هو نتيجة لخيار جوهرى وتعيين انتقائى، لأن كل حافز من حوافز الأفكارالأدبية يمكن أيضا أن تكون نقطة انطلاقه أسسا أخرى

ومبادئ تكوينية أخرى أو "مفاتيح" معيارية أخرى. وما هو مقبول بالنسبة لأحادية معنى النموذج مقبول أيضا بالنسبة لتعددية معنى ثوابته، لأن كل فكرة أدبية تبنينها مجموعة من الثوابت تتميز بدورها بتعدد الدلالات، ولا يختار النموذج من بين جميع هذه الدلالات، سوى عدد محدود، غير أنه غنى بالدلالات المنسجمة والقابلة للنمذجة. وتقتضى طبيعته، فى نفس الوقت، إمكانية، بل ضرورة رفض الاختزالات التى تحدثها الخيارات المعللة والمنسجمة، من وجهة نظر منهجية وانتقائية.

يبرز تفحص طريقة عمل هذا النمط من النماذج أيضا نزوعا آخر ذا طابع "قانونى"، وهو **التأصيل التدريجى**. ويجتاز بناء النموذج إجمالا ثلاث مراحل مثالية ومترابطة ترابطا دقيقا:

١- مرحلة أولية كامنة وتجزيئية وغير متبلورة بعد.

٢- يبدأ النموذج فى وعى وجوده ويتنظَّر بإصرار متزايد، وهذا يدل على أن عتبة التنسيق والانسجام والتعريف الذاتى قد تم تجاوزها.

٣- بقدر ما يتنظَّر النموذج يصبح أصليا وصلبا بشكل متزايد بإخضاعه لمعياره الداخلى الخاص.

ويحدد سيرورة التأصيل هذه بعض السمات النوعية التى تثير الانتباه: أولا، ينزع أى نموذج لفكرة ما نحو الانفصال عن جميع النماذج الأخرى، ونحو تشكيل كيان مستقل وجهاز يكفى نفسه بنفسه، متميز تماماً ويمتلك هوية واضحة جدا. ثانيا، ينزع هذا النمط من النماذج نحو التطور حتى النهاية بأقصى دقة وصلابة إلى آخر نتائجه، وذلك وفق منطق صارم، وعندما يتحرك النسق وينطلق فى اتجاه معين يتقدم نحو المواقف الأكثر أصالة وخصوصية بثبات لا ينى، موافقا على جميع النتائج وجميع اللوازم (Corollaires) الممكن تصورها، وقد أجريت بعض الملاحظات فى هذا المعنى فى دائرة علم النفس وبخصوص النمط المثالى . ثالثا، يخضع أى نموذج لفكرة أدبية ما لحركة داخلية مزدوجة متناقضة ظاهرياً:

(أ) حركة التمركز الأقصى والانقباض حول محوره الأيديولوجي بحيث إن مجموع الأفكار القابلة للنمذجة تتجمع فى دوائر متراكزة يزداد تقلصها إلى حد تتطابق فيه بفكرة واحدة محورية وغير قابلة للاختزال.

(ب) حركة "التمدد" الأقصى، يعنى حركة التعميم، حتى نهاية العناصر القابلة للاندماج فى نسقه ودائرته، وقد أمكن الحديث أيضا عن "إمبريالية" كل مبدأ بنائى يمتد ويشمل مناطق واسعة جدا الواحدة تلو الأخرى دائما. وأخيرا، تعتبر مقصدية التأصيل التدريجى لمفهوم الأفكار الأدبية صفاء المعنى و (التشكيلية) الأصلى والأقنومى (hypostatique) المحض والمعترف به، من حيث هو المعنى الوحيد الحقيقى والأصيل للفكرة التى تؤسس النموذج، وتحقيقه وتصويبه. لذلك يعيد كل نموذج من هذا النمط البحث دوريا فى التعريفات المقبولة والتى ظهرت فى هذه الأثناء، وفى جميع التعريفات غير الملائمة والخاطئة والفاسدة، وما يحدده هى الضرورة الدائمة فى أن يعيد تعريف نفسه، وأن يرجع من جديد، بهذه الطريقة، إلى مرحلته الافتراضية من صفائه الدلالى الأصلى. إنها حركة تجميع وعودة مستمرة إلى معنى الأفكار الأدبية أو معانيها الجوهرية والأصلية.

فضلا عن ذلك تنتسب هذه العودة إلى إوالية النموذج الدائرية الذاتية. لأن النسق يعنى فى نهاية المطاف الدائرية، ولا تجد ظاهرة الدائرية التى وصفت أعلاه (فصل IV، 3) تفسيرها ووصفها إلا فى حضن النسق؛ إذ داخل النسق فقط تتطابق "البداية" مع "النهاية" والتقدم مع التراجع والمرحلة السابقة مع المرحلة اللاحقة، وذلك بواسطة إمكانية انتقال متواصل ونقل فى كلا الاتجاهين. من هنا يأتى مصدر الظواهر الحتمية للاستبدال والتناوب والتعادل والانعاكسية والتبديل العكسى، ولا ينشأ تحصيل الحاصل، الحقيقى تقريبا، إلا من خاصية النسق هذه فى القدرة على استبدال جميع المصطلحات المتضامنة والمتماثلة والمتناظرة والمترادفة والمتناسبة إلخ. من ثم تنشأ الانزلاقات والجناسات المتكررة من نوع: **الحديث، التحديث، الحداثة، الجدة، الأصالة** إلخ. فكل مصطلح يمكن أن يعوضه مصطلح آخر دون أن يتغير المخطط

الأساسى للنسق أو تتغير بنيته أو تتبدل جوهريا، لأن المصطلحات المتضامنة، داخل النسق، تتحد أو تتغير مكانها أو يعتاض فى بعضها عن بعض. وحتى تعريفنا للنموذج ينتسب إلى الحركة الدائرية لفكرة النموذج الذى يستلزم استعادات وتكرارات حتمية. إذن تنطبق دائرية كل فكرة أدبية أيضا على فكرتنا الأدبية الخاصة، وكذلك على نموذجها الذى يسقط على ذاته رؤيته وبنيته الدائريتين الخاصتين به.

ولكون كل نموذج نسقا، يمكن توقعه بواسطة منطق تسلسله الدائرى بالذات، والمبادئ التى تؤسسه وتحدد تطوره كله، لأن جميع التشكيليات التى تظهر فى إطار النسق لا تمثل سوى تحيين للكمونات الوظيفية الخفية. وتصبح كذلك إعادة تشكيل النموذج، أو استنباطه، ممكنة من خلال تطابق دائرى، انطلاقا من أية نقطة أو مرحلة من مراحل تسلسله، فى كلا الاتجاهين، إلى الأمام والخلف أو رجعيا وتدريجيا. فبفضل هذه الخاصية – وعلى أساس مخطط عام وصحيح ومتمفصل تمفصلا دائريا – من الممكن المصادرة على (postuler) ظهور مواقف وتعريفات وقضايا نظرية معينة افتراضيتها بقدر مشروعيتها، مثل الحساب المسبق لظهور المذنبات أو اكتشاف العناصر التى ما زالت غير معروفة فى جدول منديلييف (Mendeleiv) . ألم تتم بعد صياغة مبدأ جمالى؟ لا ريب أنه سيصاغ فى أية لحظة من مسار الفكرة الأدبية، على افتراض أن نفس "الحقيقة" سيتم التفكير فيها بنفس الطريقة وفق نفس الثوابت النظرية والدلالية إلخ. وتقوم نواة النسق "المثالية" بتركيز جميع الخطوط العريضة من تطوره المستقبلى وتتوقعها وتعينها. ويمكن أن تتنبأ قاعدة سير النسق بأى طريقة سيتفاعل النموذج ويتطور.

ينبغى كذلك الإشارة، مرة أخرى، إلى أنه إذا كانت مثل هذه الفرضيات والحدوسات قد ظهرت سابقا فى دائرة تحول الحكاية العجيبة مثلا (والتى تعممها البنيوية والهرمنوطيقا تماما، وتثبتانها) فإن امتدادها إلى مجال الأفكار الأدبية يبقى حتى الآن تجديدا. ومع ذلك فإن تماثل الوضعية هو تماثل كامل: أى أنه إذا أتاح لنا

نموذج الحكاية، نظريا وببديهة إجرائية، استنباط كلية الحكايات الواقعية والكامنة والمتغيرات المفقودة أو المجهولة، فلماذا لا يكون نفس الاستنباط ممكنا فى حالة نموذج جيد للرواية (أو نمط من الرواية) وللشعر (أو نمط من الشعر) وللجنس الأدبى (أو جنس أدبى واحد) إلخ؟ وإذا أمكن الحديث مؤخراً عن النموذج القابل للتوقع فى رواية بضمير المتكلم فى إطار"نمطية نظرية" قادرة على توقع ظهور "الأعمال الأدبية المحتملة والقابلة للإدراك انطلاقاً من مقولات قائمة" ومأخوذة من حيث هى "إمكانات" مسبقة و "كمونات **للشكل اليومى** "، فلماذا لا يمكن بالضبط أخذ بعين الاعتبار **نفس** العملية **لجميع** نماذج الأفكار الأدبية (**حكاية الجن والرواية والجنس الأدبى** إلخ)؟ إن نظرية "الأشكال البسيطة" لأندرى جوليس (André Jolles) تتوقع إلى حد ما نتيجة مطابقة: مماهاة البنيات الثابتة والقادرة على امتصاص كلية الآثار القابلة للاندماج والتى يمكن لعناصرها الجوهرية أن تضبط بدقة فى كل حالة بواسطة تلك المماهاة والإدماج المقولين. وتعميما، من الممكن استخلاص المبدأ التالى: إن شكل فكرة أدبية ما، فى حالة ما إذا رُدَّ إلى نموذج أصيل، يتبنى بالضرورة كلية سمات النموذج الجوهرية، أى نفس النمط من التعريف ونفس المبادئ الأساسية ونفس البراهين والتفاعلات السلبية أو الإيجابية إلخ. وعلى غرار كوفيى (Cuvier)، انطلاقا من بعض المعانى التجزيئية تقريبا للفكرة – **المحاكاة** مثلا – يمكن استنباط "نظرية" الواقعية بكاملها وكذلك نموذجها بأكمله.

هكذا فإن أسس **التشكيلية** التى سبق أن أشرنا إليها عند "بناء" النموذج (فصل 2, V) قد ثبتت صحتها من جديد بواسطة إمكانية اختزال النسق إلى عناصره الشكلية المحضة، دون اعتبار مضمونها التجزيئى والمادى والحدسى والمعبر، لأن نموذج الفكرة الأدبية عبارة عن علاقات منطقية بين عناصر ووظائف ليس "لرموزها" مصطلح مرجعى آخر سوى علاقتها الخاصة. وتتطابق قيمة النسق الإجرائية مع خاصياته اللامتغيرة، لأن النموذج "قد تم التفكير فيه" بفعل **تشكيله الذاتى** (autoformulation) النصى نفسه. ويتماثل تعيينه الشكلى إذن مع نسق محورى ومع صيغ التبلور وبنيات

تجسيمية (Stéréométriques) وإمكانيات تمثيلية قبلية أخرى. وتشكل مجموعة من الثوابت نسقا بديهيا ومترابطا ووظيفيا تنجم "قاعدة" (أو "قانون") عمله عن مبدأ تطوره الداخلى الذى يتطابق معه، وعن معناه المنطقى. ولكون النموذج هو صيغة وجود الفكرة الأدبية باعتباره حقيقة وشكلا ومنهجية، لذلك تكون قوانين ارتباط النموذج بموضوعه قوانين متشاكلة. إنه نموذج دائم متواقت مبنيَن ومبنِين، غائى ويؤدى إلى غاية، تبنيه أفكار أدبية ويبنيها، لهذا السبب ينتهى الأمر بجميع الحركات الأدبية، كيفما كان تشكيلها النظرى، إلى إقامة **شعائر أو قولبة** للبنيان والاستدلال والتشكيلية، بحيث إن دفاع مؤيد الحديث يعيد فى اتجاه معاكس اللحظات الأساسية من دفاع مؤيد الكلاسيكية. ويتدخل نفس الشكل "الفارغ" والدينامى كذلك فى حالة الرفض الآلى والإلزامى، وهى عبارة عن أسلوب حقيقى فى الرفض الخاص بالحركات الثورية وبالطليعة والأدب المضاد (antilittérature) ، وتعمل هذه الإوالية حتى عندما يندثر موضوع المعارضة ويتم إفحامه إلخ. وهكذا يهدد تحجر المستنسخ الصيغة الجمالية الأكثر ثورية، لأنه "يولد نزعة جمالية حزينة مثل سابقتها" .

وتكمن المرحلة الأخيرة للتشكيلية فى تشفير الأفكار الأدبية وفى حل شفرتها، لأن تلك الأفكار قد تحولت إلى أنساق عرفية من الدلائل أو الرموز المعدة للوصول إلى متلقٍ، ويحل شفرتها ذلك المتلقى: ألا وهو ناقد الأفكار الأدبية. وعلى هذا المستوى العالى جدا من التشكيلية لا يدرك الناقد سوى الأشكال الصافية للرسائل النظرية والوظيفية والتزامنية تماما واللا مشخصنة (dépersonnalisés) كليا. أما السياق وتموضع النصوص وقرابتها فليس لها أية أهمية، إذ تصبح مفاهيم **الأدب والأدبية والنص والتناص** إلخ بنيات نظرية مغلقة ، ولا زمانية ولا فضائية وغير قابلة للاختزال، ومتجانسة تتطابق مكوناتها تطابقا دقيقا وتخضع لنفس التشفيرات، من حيث هى قيمة ودلالة (من هنا تأتى إمكانية قراءة كل نموذج قراءة متواقتة (فصل 18 VIII) ، وتختزل إلى قاسم مشترك يتطابق مع شفرة وحيدة. لذلك لا يمكن تماما استبعاد التماثل بين البنيات المنطقية هذه للأفكار الأدبية و "كليات" التفكير النظرى الأدبى. يمكن لنفس السبب، أن تندمج كلية شفرات الأفكار الأدبية فى **شفرة عليا** (Supracode) أو **شفرة**

واصفة (métacode) نظرية – أدبية وحيدة أى فى "شفرة الشفرات"، نموذج وحيد لجميع الأفكار الأدبية الممكنة والشبيهة بالشفرة النظرية العالمية للوعى الأدبى. ومن الممكن أخيراً، بهذا الشكل، تصور قواعد أيديولوجية عالمية للأدب، أى نموذج الفكرة الكلية للأدب.

ويمكن فى نفس الإطار إعادة صياغة مسألة الطاقة الإبداعية للنماذج التى تطابق إمكانية ابتكار نماذج جديدة وفق بنية بعض الأفكار الأدبية الجديدة. لنشر على الخصوص إلى كمونات النموذج الإبداعية، يقول كلاوس (H. Klauss) :" على النموذج أن يوضح قدر المستطاع سمات الموضوع الإضافية". يستنتج من ذلك أن على مستوى النموذج يمكن الكشف فى فكرة ما (أو أن هذه الفكرة قد تكشف هى نفسها) عن مظاهر مستحدثة: لا متغيرات وتواترات وعلاقات إلخ لا يمكن إدراكها إلا فى هذه المرحلة من التنسيق الشكلى. كأن هذا النمط من النماذج كان يمتلك هو أيضا "قاعدة توليدية " و "شفرة تكوينية" خاصة به (ينبغى أن تأخذ هنا هذه المفاهيم بمعنى استعارى خاصة)، قادرة على إنتاج قضايا وعلاقات وترابطات وتقاربات جديدة فى حضن نموذج نظرى افتراضى مؤهل لتعيين وصياغة جميع شروط تحولاته وإعادات تنظيمه وتوسيعاته الداخلية، ويمكن أن تصاغ كذلك فرضيات أخرى جد بسيطة، وهى أن محور بناء النماذج طبقا للكشف عن مبادئ التنسيق والتنظيم الجديدة هو الإقرار **بالأصول والمشتقات** النظرية الجديدة، والدليل على ذلك ابتكار عدة نماذج سردية [كريماس (A. J. Greimas) ، كلود بريمون (Claude Brémond)، ت. تودروف (Tzvetan -Todorov) إلخ]. ولا يمثل بناء النماذج الجديدة، فى الواقع، سوى امتداد لوضعية عامة وموضوعية جدا، لأن الفكر الأدبى يتكون أساسا من نماذج منفردة أو مركبة أو مرتبطة ويستخدمها مع ذلك، لذلك لا يمكن أن تكون هناك "صراعات" بين النماذج، بل فقط ظواهر للتوازى والتواجد.

إن لكل نموذج منطلقه المنطقى وصيغة تبلوره و"مفاتحه" إلخ المتعلقة به خاصة، لهذا السبب قد لا تكون هناك صراعات بين التأويلات (المتعارضة أو المتناقضة) الناتجة عن تعدد النماذج، لأن تعددية معانى كل نموذج فردى تشكل كلية يمكن إدراكها سواء بواسطة مخططها الخاص أو بواسطة مخطط آخر قابل للتأثر والاندماج (coalescent) كذلك، إننا فى كلتا الحالتين أمام تماسك مشروع كذلك.

الفصل السادس

استقلالية النموذج النسبية

تحدد توقعات نموذج الفكرة الأدبية وبناؤه وإواليته صيغة استكشافية **فريدة** (Sui generis) تتميز طريقة عملها، فى نهاية المطاف، باستقلالية نسبية. من هذا الجانب لا يخالف النموذج المبدأ الجدلى لكل بناء روحى. ومهما بلغت نوعية هذه الإعدادات (النظرية والأدبية إلخ) ومتانتها، فإنها تخضع لتعيينات وتشارطات وتوافقات دقيقة جدا. لكن علينا أن نشير إلى أن أى استدلال على تلك التعيينات والتشارطات والتوافقات الدقيقة جدا لا يكون ممكنا دون عزل أولى (وصفى ومنهجى محض) للبنية النوعية لكل بناء من هذا النمط.

وفى حالة النماذج المختلفة والمتنوعة (إذن فى حالة نماذج الأفكار الأدبية أيضا)، فإن أية مطابقة دقيقة للنموذج مع موضوعه تلغى النموذج فى جوهره وتزيل علة وجوده، فإن كان "كاملا" حقا، وبعبارة أخرى إن كانت حتما جميع خصائص الموضوع واردة فى المخطط، سيحدث التباس المستويين وسيفقد النموذج دوره الاستشكافى، كما أن التماثل بين "الأصل" و "النسخة" سيمنع النموذج عن القيام بوظيفته الأساسية، وهى المقاربة والتبسيط والتخطيط ليكشف فى الموضوع قيد الدرس عن خاصيات جديدة ومميزات وسمات نوعية. وليس هدف النموذج هو أن يكون واضحا فى ذاته، بل "توضيح" الموضوع الذى تأسس من أجله لا غير، إذ تجعل النماذج البنيات الخفية "جلية" وواضحة، ولا تمتزج بها. فتشكيلية النموذج هو "الأثر" الكامل للمنظر، أنه مستقل عن البنية المنمذجة. وقد كانت هذه الظاهرة واضحة عند أرسطو من قبل، وهى

أن وجود تأرجح بين النموذج المبنيَن (الهيكل واضح للموضوع) **والموضوع المبنين**، بين الموضوع ونموذجه، بين مظهره الملموس ومظهره المجرد، يتأكد كذلك في البنيوية الحالية. يتعلق الأمر بحقائق الواقعية ومقولاتها إلخ، التي تظل بالضرورة متميزة ومستقلة بعضها عن بعض على غرار القوانين العلمية "المستقلة" بالنسبة إلى الظواهر [الطبيعية].

يشكل تعريف النموذج، باعتباره بنية لها قوانين عملها الخاصة، مقدمة الاستقلالية نفسها، ويؤسس كل "منطق" نوعي وداخلي مبدأ مستقلا للتشكيلية والتحديد الذاتي، كما أن كل نسق (يبدو لنا أن البرهنة على تضامن هذين المفهومين أمر غير مجد)، يشكل هيكلا وحيدا يكفي نفسه بنفسه واستبداليا ذاتيًا (autoparadigmatique) له خاصيات شكلية مستقلة. ويؤدي التماثل مع نظام الأثر الأدبي أو الفلسفي (وفي نظرنا أن الأفكار الأدبية هي آثار أدبية، فصل II) إلى نتائج مطابقة. وكلما تم الحديث، في مجال البنيات الأدبية والنظرية، عن "الهيكل المستقل" و "الضرورة الوحيدة واللاشخصية " و"الثبات" الدقيق إلخ، تكون المسلمة الجوهرية للاستقلالية – بالمعنى الوظيفي – الذاتي للكلمة – متضمنة وملازمة. غير أن الصعوبة تكمن في تحديد، بما يكفي من الوضوح، جميع المستويات حيث تبدو الاستقلالية واقعية وإجرائية بالفعل.

ومن البديهي أن مثل هذه البنيات – النماذج قد لا تكون إلا متبادلة – مستقلة، ولا يمكن أن تكون مختلطة ومتماثلة ومتماهية ومندمجة بعضها في بعض. لنشر إلى بعض الحقائق الواضحة، دون التشديد أكثر مما ينبغي على فكرة "استقلالية القيم" المشهورة المتنازع فيها إلى حد كبير: إن النماذج الأدبية والجمالية – الأدبية – حتى نقتصر على المجال الذي يهمنا – لا تتطابق تماما، ولو أنها تتداخل باستمرار، بعبارات أخرى، إن النماذج النظرية المحضة ملائمة جزئيا للبنيات الجمالية الأدبية أو [للبنيات] الأدبية. **بقطع** النظر – وهذا لا تقل أهميته – عن أن كل صنف من النماذج يمكن أن يحصل على عدد كبير من المتغيرات الأكثر تنوعًا والمشروعة و"الصحيحة" تمامًا. وكل

النظريات الجمالية الراهنة (التشكيلية (plastiques) والأدبية إلخ) ليس لها ولا يمكن أن تكون لها صفة الإثبات "العلمى" تبعا للفصل القائم بين علوم الطبيعة والعلوم العقلية والإنسانية. وكان إنجلز (Engels) قد لاحظ من قبل، بخصوص بالزاك (Balzac)، أن أيديولوجيته السياسية (الرجعية) تختلف عن بنياته وأشكاله الجمالية والأدبية التى لها مضمون آخر ودلالة أخرى متناقضان تماما. ونفس الشيء كذلك بالنسبة لبعض الكتاب مثل بودلير (Baudelaire) أو فلوبير (Flaubert) اللذين، على الرغم من أنهما عاملان من عوامل "التقدم الأدبى"، كانا مع ذلك مناهضين لفكرة التقدم الاجتماعى أو السياسى أو النظرى. إذن يختلف بناء النماذج الخاصة اختلافا جوهريا، ولا يمكن أن يكون نموذج فكرة **التقدم الأدبى** بدوره إلا مستقلا بالنسبة لنموذج الفن للفن مثلا، الذى يشيد به هؤلاء الكتاب أنفسهم إلخ، ومن الواضح أخيرا أنه من الممكن إعداد سلسلة من النماذج المتميزة لكل فكرة أدبية (**التقدم والفن للفن والشعر إلخ**) وهذا ما يمثل، مع ذلك، ظاهرة مألوفة ومثبتة جيدا.

إن هذا "التخلخل الحر" خاصة بين الفكرة الأدبية والكلمة (وهو تمييز انكشف لنا الآن مداه كليا) هو الذى يكتسى أهمية خاصة تماما، لأنه يوضح وضع الفكرة الأدبية الشفهى كله باعتباره نموذجا، ودون أن يرفض النموذج، بطبيعة الحال، الكلمة التى تمنحه هوية شفهية، يمكن كذلك أن يتحقق ويعمل "وراء" أو "بمعزل" عن الترسيمة الشفهية (التى تعطيه معناها عادة)، وعن ظهور تلك الترسيمة وشيوعها، وغالبا ما يغطى النموذج حقلا دلاليًا ومفهوميًا أوسع من الكلمة التى "تحدده"، وبالتالى تبقى دائرته المفهومية أبدا أوسع من اللفظة - الرمز المخصصة له.

يمكن بمثل هذا المنظور الاستقلالى فقط أن تتوضح كليا مسألة وجود الترسيمات الشفهية أو عدم وجودها، ومسألة "الاسمية" (nominalisme) وضرورة مظاهر الأفكار الأدبية الاسمية "واعتباطيتها" (فصل II) وإن كان صحيحا أن ظهور فكرة ما يمكن أن يتوقع - بعدة قرون أحيانا - اسمها الخاص الذى سوف يكشف عنه التاريخ ويقره فيما بعد، أليس هذا دليلا أوليا، لكنه جد مقنع عن الطابع المستقل تمامًا لهذين

المستويين؟ وقد ذكرنا حالة **الطليعة والباروك والواقعية** إلخ، أما **الكلاسيكية** فهى موضوع إقرار قديم من خلال معانٍ ثابتة تتعلق بجوهر فكرة "الكلاسيكى". غير أن نفس الفكرة بالضبط قد حددتها بشكل مختلف، ولو جزئيا، لفظة ("**البساطة النبيلة**" (edel Einfalt)، حسب صيغة فينكلمان (Winkelmann)، وحصلت إذن على اسم آخر. وتقضى حقائق أخرى أيضا لصالح هذا التأكيد: إن فكرة معينة، كيفما كانت (ليس فقط أدبية) قد تمتلك اسمين أو أكثر، وتكشف عن مضمون جد واضح قبل ظهور المفهوم الذى يتطابق معها (فكرة **الأصالة** مثلا)، وهناك أفكار لم يتم أو لم يمكن التعبير عن مضمونها أو لزوماتها الأدبية إلا ببدائل لا شفهية تنتمى إلى مجال الفنون التشكيلية، أو إلى الموسيقى (بصيغ مثل: **الصورة الشعرية** (ut pictura poesis) **وموسيقى الشعر** إلخ). ومن الواضح أن فى جميع هذه الحالات نلاحظ تفاوتًا كبيرا بين الفكرة والكلمة وهما حقيقتان متباعدتان أو منفصلتان على كل حال.

ويمكن أن تثبت صحة هذه الحالة – وهذا لا تقل أهميته – على جميع مستويات النسق الشفهى "للترسيمات" التى تعين الأفكار الأدبية. وسواء كانت فكرة أدبية ما سابقة فى الوجود أولا، فإنها تسهم، بفعل حصولها على اسم، فى نسقين فرعيين أو ثلاثة أنساق فرعية "مستقلة" كذلك:

١- النسق الفرعى للكلمة التى تحدد إجمالا الفكرة الأدبية.

٢- النسق الفرعى للكلمة أو الكلمات التى تحدد مجموعة من ثوابت الفكرة الأدبية.

٣- النسق الفرعى للكلمة التى تحدد كل ثابتة على حدة.

يتكون كل اسم من هذه **الأسماء من دال ومدلول**، ومن **محدِّد ومحدَّد** نوعيين وحيدين مرتبطين بنفس العلاقة الاصطلاحية والرمزية و"الاعتباطية" وبالتالى "المستقلة " التى تشبه، فى نهاية المطاف، طبيعة الدليل اللسانى، ولا تثير اهتمامنا إلا بقدر ما توضح طابع الاصطلاحية الأدبية الجوهرى: العرفية والتقريبية والمحفوفة بأنواع الالتباس والغموض الكثيرة والحتمية (فصل II) .

إن تاريخا نسقيا لظهور المصطلحات الأدبية وتشكلها قد يوضح فيضا من الوقائع من هذا النوع، المشار إليها مع ذلك، أكثر من مرة، بدءا من "فعل الصدفة" فى تاريخ المصطلحية الأدبية. بحيث إن ظهور المصطلحات الأدبية وتشكلها وتطورها ينتج عن بعض الظواهر التلقائية والعرضية و "البدائية" صراحة فى الغالب، وبالتالى لا يمكن مراقبتها بسهولة. وكان الناقد يلاحظ من قبل، وقت المناظرة التى كانت تقابل الكلاسيكيين بالرومانسيين، أن "التجديد أو الرجعية والرومانسية أو الكلاسيكية هى كلمات تنطبق على صيغ معينة" (ف. بونسار Fr. Ponsard) وتنتج بعض الترسيمات – الحديثة خاصة – فقط عن العجائبى والصدفة المحضة (دادا Dada)، وعن ذهاء النقاد (التكعيبية، التوحشية fauvisme)، وعن تلاعب بالكلمات ("الانطباعية مرة أخرى؟، لا، التعبيرية ") إلخ. إن التاريخ النادرى (anecdotique) لهذه "المكونات" أشهر من أن نذكّر بتفاصيله، غير أن عددا من النتائج تبرز بوضوح: المكونات العرضية، غير الملائمة تقريبا، للمصطلحات الأدبية المشهورة والمنتشرة كثيرا، التى يثبتها الاستعمال لا غير؛ الطابع التبسيطى للترسيمات التى تبرز عنصرا واحدا أو تكرسه على حساب خمسة عناصر أو ستة أخرى تم إهمالها؛ قيمتها الاستكشافية المحضة والإجرائية والمواتية لكنها ضرورية ، لأن الالتباس سيكون كبيراً جدا لو تم التخلى عن المعانى القديمة، مضمون التعريفات الموضعية الشائعة "غير الواضح" والتقريبى، إذن الغامض حتما، وعامة مضمون جميع التعريفات الأخرى، وخاصة الطابع العرفى الشهير للمصطلحات الأدبية المكرسة. فما معنى **الحديث والعصرية والحداثة** مثلا إن لم تكن أعرافا مصطلحية لتعيين الأنساق النوعية للثوابت والمواقف النظرية ؟ إن المنهج الوحيد الذى يمكّن من إعطائها مضمونا موضوعيا ، هو فك رموز تلك الأنساق من خلال جميع إقراراتها المراقبة كما ينبغى ونمذجتها.

يقتضى الاستقرار الشفهى الذى يفترضه كل عرف مصطلحى علاقة جدلية جديدة بين **الفكرة الأدبية والكلمة** التى تحددها: أى أن الفكرة الأدبية، وهى تحصل على

تعيين ما، تستقر وتتبلور فى عدد معين من **الكلمات الرئيسية**، وبهذه الطريقة تتحدد وتتوضح، ومهما بلغ كمونها فإنها تصبح صريحة وواضحة، وهكذا تبدأ فى وجود مفهومي، كما أنها، وهى تتوضح من الوجهة المفهومية تتكثف، ويمكن أن "تتبرمج" وتأخذ شكل "بيانات" يمكن لثوابتها أن تتمذج بدورها، غير أن فى نفس الوقت، وهى تحصل على تعيين وتتبلور، فإن تلك الفكرة الأدبية ذاتها تبدأ فى الركود والتحجر والجمود. من هنا يأتى مصدر المقاومة الطبيعية ضد القيد الشفهى الصارم، وضد التصلب المصطلحى العاجز عن التقاط وتحديد الحياة الواقعية للفكرة وتطورها ونموها العضوى. وكثيرة هى المعانى الأصلية والدقيقة فى البداية التى تظهر فيما بعد لازمانية وبالية. وتحدث هذه الظاهرة كذلك فى عصرنا هذا: إن صيغا مثل **الطليعة والرواية الجديدة والمسرح الجديد والنقد الجديد** إلخ، لم تعد تعبر بالضبط عن مضمونها الراهن الذى قد تجاوز بكثير معناها الأولى. من هنا تأتى إشارتنا إلى عدم أخذ بعين الاعتبار، من خلال هذا النوع من التعريفات، سوى الإطار والحدود، يعنى نسق الثوابت العامة جدا، يقول لوسيانو أنسيشى (Luciano Anceshi) :"ينبغى تقليص كل ما يحمله المصطلح أبعد من التعريف الخالص لحدود حقله، كى تتم المحافظة على حركة حياته نفسها"، هكذا تنزع دينامية الفكرة الداخلية إلى متابعة وجودها المستقل على الرغم من الحواجز الشفهية.

يعتبر إنتاج عدد كبير من الدلالات فى سلسلة مفتوحة نتيجة حتمية للنزوع الثابت نحو التحرر الدلالى. وييسر هذه الحالة كون العديد من الأفكار الجمالية – الأدبية خاضعة لتأويل مجازى واستعارى و "شعرى" ("العبقرية الشعرية" و "الذوق" و"الطبيعة" إلخ). من هنا يأتى احتمال وقوع "انفجار" دلالى حقيقى تتبعه فوضى فى الإيحاءات المفرطة والطفيلية والمضطربة تماما. حيئنذ توشك الاستقلالية أن تأخذ أبعادا قصوى وتضخمية وشاذة تماما. فأمام مثل هذه الحالة – الحد، فإن الحل الوحيد – لوضع الأمور فى نصابها – يكمن فى تصور نموذج افتراضى لجميع الدلالات الممكنة، مماثل للنموذج اللسانى فى اللغة التجريدية، الذى يجدول جميع الدلالات الخاصة بلحظة تزامنية وينظمها، وهكذا يصبح نموذج الفكرة الأدبية (بجدولة جميع المتغيرات

وجميع الفرضيات الممكن تخيلها) بناء منسجما تماما، لكنه طوباوى أيضا وشبه رياضى. وتتطابق كذلك استقلالية الكثافة الدلالية اللا محدودة عمليا مع استقلالية التشكيلية الكاملة.

ينتج النظام "المستقل" لنموذج الفكرة الأدبية، فى نفس المستوى، عن سلسلة كاملة من التفاوتات البينة بين المصطلحية الأدبية التى تمثل محور أى نموذج ومختلف مضامينها: الدلالية والتاريخية والبنيوية، وفى جميع هذه الحالات يكون النموذج مرغما على استعمال الدلالات - الثوابت "المنفصلة" أو المستقلة عن المضمون الواقعى أو الخفى أو الواضح بواسطة أشكال معجمية أخرى.

١- فالحالة النمطية القصوى هى عندما يستقر **تفاوت دلالى** مهم بين الاسم والفكرة الأدبية.

حينئذ لا يوجد أى تطابق أو، على أكثر تقدير، يوجد تطابق مبهم وتقريبى جدا بين الترسيمة الشفهية ومضمونها. ونحن نخطط، نحصل على أنماط الحلول التالية:

(أ) لغة عرفية محضة أو الاعتباطية التامة: وهذه هى حالة كلمة **دادا** التى، على اعتبار أنها برنامج، لا تعنى أى شىء ، لأن "سحر كلمة ما مثل **دادا** ليست له بالنسبة إلينا أية أهمية" و "دادا لا تعنى شيئا".

(ب) فكرة دون اسم: وهذه هى حالة بعض النصوص والبرامج والمبادئ النظرية - الأدبية التى لم تعد تستعمل أشكالا فنية - أدبية تم الكشف عنها أو تم تكريسها فيما بعد، أو حتى إذا استعملتها فلا تحتفظ تلك الأشكال سوى بالعلاقات العرفية والخارجية المحضة مع ترسيمتها الشفهية: لنورد مثَل "مستقبليين دون علمهم بذلك" أو كاندنسكى (Kandinsky) الذى لا يستعمل فى كتاباته النظرية أبدا كلمتى **الحديث والطليعة** (وهو مع ذلك لم يزل منظرا حديثا وطليعيا جدا)، أو مثل جميع تيارات **الطليعة** فى القرن ٢٠ التى لا تستشهد بهذا المفهوم أو حتى مثل نموذج ترسيمة **الفن الحديث** التى "لم تعد لها أية علاقة مع الكلمات التى تكونها، ولكى ينتمى عمل أدبى

إلى الفن الحديث فلا يحتاج إلى أن يكون حديثا ولا أن يكون من الفن بل حتى أن يكون عملا أدبيا...".

(ج) نفس الفكرة تتخذ أسماء مختلفة: وهى حالة الأدب الذى أصبح على التوالي: **قواعد الكتابة** (grammatica) **والدراسة** (studia) **والإنسانيات** (humaniores) **وجمهورية الآداب** (république des lettres)، **والآداب الجميلة** (Belles -Lettres) **والأدب** (بما فى ذلك المعنى القدحى للكلمة)، **والتواصل** (communication) والنص إلخ، وهى تعيينات لها مضامين مختلفة جدا. وهذه كذلك هى حالة **العصرية** (modernisme) التى اختفت لحظة معينة من الأدب الإسبانى - الأمريكى لتتحول إلى "**الفردانية**"(individualisme) وإلى "تجل" حر للأفكار" وإلى "تحليق شعرى دون حواجز". وفى القرن ١٨ فإن الفكرتين "الكلاسيكيتين" **نظام** (ordre) **وبساطة** (simplicité) تتحددان بكلمات أخرى مختلفة إلخ، ويمكن أن تصنف فى هذا الباب ظاهرة المترادفات والتوريات (Périphrases) والإطنابات (Paraphrases).

(د) نفس الاسم لأفكار مختلفة: وهى كذلك الحالة ("الكلاسيكية") **للعصرية** التى لا يمكن أن تتم دراسة دلالتها الواسعة جدا إلا بوساطة ثوابت قابلة للنمذجة، فأية علاقة يمكن أن تكون - دون تقصى الأمور - بين الحديث فى القرنين ١٧ و١٨ أو **القصائد الحديثة** (les chants modernes) لماكسيم دوكامب (Maxime Du Camp. 1853) والحديث فى القرن ٢٠؟ **فالطليعيات** كثيرة جدا، من الوجهة الشفهية أيضا: الأدبية والسياسية والاجتماعية والدينية والعسكرية والفلاحية إلخ. من الأكيد أن فى القرن ٢٠ لم يعد ذلك المفهوم يعبر بالضبط عن المعنى الذى كان يملكه فى القرن ١٩، أما فيما يخص لفظة النقد **الجديد**، فإنها تغطى توجهات جد مختلفة بحيث إن استعمالها لم يعد سوى عرف اصطلاحى محض.

٢ - نلاحظ مرارا، وهذا شيء مميز تماما، تفاوتا **دلاليًا** - **متسلسلا زمنيا**، شبيها بتفاوت المناطق الزمنية (Fuseaux horaires)، بين أفكار أدبية معينة وأسمائها

و "تسميـاتها المضبوطة"، بحيث إن الأفكار التى يعبر عنها المعاصرون أو يطالبون بها، تختلف فى الغالب اختلافا كاملا عن الأفكار الراهنة التى تتناول تلك الأفكار ذاتها. لنتذكر كذلك بأن العديد من الكلمات قد كان لها فيما مضى مضمون يختلف عن مضمونها الحالى، غير أنها مع ذلك ما زالت تستعمل. إن تاريخ الفكرة الأدبية وتاريخ المفهوم والكلمة اللذين يحددانها ليسا متطابقين أبدا، لأن تطور **الدال** وتطور **المدلول** لا يتطابقان، **فالحديث** الراهن ليس له أية علاقة مباشرة مع **الحديث** القروسطى، ونفس الشيء بالنسبة **للواقعية** فى القرن ١٩ التى ليس لها أية علاقة مباشرة مع **المحاكاة** القديمة. ولا يتبع تاريخ أو "تطور" النظرية الجمالية هو كذلك منحنى تاريخ أو "تطور" الفن؛ فكون المرء معاصراً فى الزمان لا يعنى أنه معاصر أيضا فى مجال الأفكار الأدبية. وينتج عن ذلك ظواهر نمطية من اللاتزمين (désynchronisation) أو من التوقع المزدوج: الأدب يتوقع المصطلح والمصطلح يتوقع الأدب. وتلك هى الحالة – العادية – للبرامج والتجليات الأدبية، وها هو دليل على الاستقلالية الحقيقية: إن العقليات الأدبية أو التوجهات الجمالية أو التيارات الأدبية قد تبرز دائما بكاملها ولو دون مصطلحية دقيقة أو ملائمة.

(أ) **يسبق الوعى الأدبى المصطلحية الأدبية**، وتسبق الفكرة الأدبية الترسيمة الشفهية، إذ قد تبلورت الحقائق الأدبية قبل أن تحصل على اسم بكثير ، فإن ظهر مصطلح **الكلاسيكى** (Klassik) سنة ١٧٩٧ فى بعض مخطوطات فريدريك شليغل (Fr. Schlegel) التى نشرت سنة ١٩٦٣، ولم يدخل فى اصطلاح النقد – انطلاقا من مصادر أخرى – إلا فى نهاية القرن ١٩، فهل هذا يدل على أن مكونات **الكلاسيكى** ووجودها وانتشارها رهينة بتلك التواريخ العرضية الصرفة؟ وإن كان لا **الكلاسيكيون** ولا **الكلاسيكيون** الجدد (neo -clas -siques)، لا ينسبون لأنفسهم تلك التعيينات، فهل هذا يعنى أن هذين التيارين لم يوجدا من قبل؟ فى الواقع لا يرجع عهد المصطلحية الأدبية المكرسة كلها، التى لاتزال تستعمل اليوم سوى إلى القرن ١٩، ينبغى ألا نستنتج من ذلك أن من قبل لم يكن هناك سوى الفراغ. إن مصطلحى **الكلاسيكى**

والرومانسى لم يدخلا إلى الأدب الصينى إلا فى القرن ١٩، ومع ذلك فهل مثل هاتين الظاهرتين لم تكونا موجودتين سابقا؟ تسبق جميع سمات **الكلاسيكى والكلاسيكية** ظهور هذين المفهومين وترقى إلى تواريخ مختلفة تبعًا للأدب الذى تنتمى إليه، لكن، مرة أخرى، ينبغى ألا نستنتج لذلك أنهما لم يوجدا **فعلا** فى الزمان والفضاء. وتكثر الملاحظات من هذا النوع: ظهر الوعى الرومانسى قبل ظهور المصطلح بكثير، وفى الأدب الرومانى كان ألكسندر ماسيدونسكى (A. Macedonski) بالفعل رومانسيا قبل أن يتخذ مواقفه النظرية الرومانسية بشكل صريح. وهناك بطبيعة الحال **رمزية وواقعية وعصرية**، بما فى ذلك **تكعيبية ودادائية قبل حالتها النهائية**. تأتى هذه الأمثلة، وأمثلة أخرى من نفس النوع، لتنفى الأطروحة القائلة إن البداية الاسمية للفكرة تتماهى مع بدايتها التاريخية، وهى أطروحة يتم تقديمها بخصوص "ظهور" **الطليعة** أو، أكثر وضوحا، بخصوص "تأريخ" بدايتها، رغم أن ترسيمتها الشفهية، لا تفتأ تعين أو من الأحسن، تحدد ظواهر موجودة سابقا أو خفية أو شائعة. لكن، صحيح أن نموذج الفكرة قد لا يتكون إلا بحصوله على اسم، لأن تماهى الثوابت الاسمى هو وحده الذى يسمح بجمعها النسقى فى نموذج معين.

(ب) **الأسماء الجديدة تحدد حقائق قديمة.** تحدد أولية الحقائق القديمة بالنسبة للترسيمات الشفهية الظاهرة المترابطة للتفاوت الارتجاعى كلمة/فكرة أدبية. وهذه ملاحظة قديمة بل عادية: كان ف. بيكون (Fr. Bacon) يقول فى إحدى إهداءاته لكتابه **محاولات**: "الكلمة جديدة غير أن الشىء قديم". وكان المرء يلاحظ إبان المناظرات حول **الرومانسية**: "إن **الرومانسية** التطبيقية قد كانت آنذاك قديمة فى أوروبا" وإن "الرومانسيين النظريين كانوا حديثى العهد جدا". وهذه ملاحظة مماثلة حول **التعبيرية**: "الكلمة جديدة، لكن المضمون له عمر الفن الأوروبى". وسنتخلى عن الإشارة إلى "كلاسيكية الرومانسيين" و"رومانسية الكلاسيكيين"، وهما صيغتان متناقضتان ظاهريًا، غير أن لهما نفس القيمة التوضيحية.

(ج) **كلمات قديمة تحدد حقائق جديدة.** تصبح النقلات الدلالية مهمة بحيث إن المصطلحية القديمة لن تشكل سوى مجرد عرف [اصطلاحى]. إن **فن الخطابة**

(**الجديدة**) بدأ يدل انطلاقا من القرن ١٦ على **الفن الشعرى**، أى الشاعرية (la poé-tique)، وحصلت البلاغة بدورها منذ القرن ١٨ على معنى متحذلق وساخر وأدنى من معناها الأصلى بشكل واضح، وتعادل إعادة الكشف الراهن عن **البلاغة** القديمة إسناد مضمون جديد "للشاعرية" ولتجديدها. وانتشرت فكرة الجهاد (Croisade)، (فى دائرة أخرى) بعد القرن ١٤ بكثير حتى القرن ١٩، بل حتى القرن ٢٠ بإيحاءات أيديولوجية وسياسية ومجازية معدلة تعديلا كبيرا ، ولم تحتفظ **التراجيديا** الراهنة هى كذلك بمعناها الأرسطى القديم. وتشهد ظاهرة السابقة néo (= **الكلاسيكية الجديدة والرومانسية الجديدة والواقعية الجديدة والطليعة الجديدة** إلخ) على أن العديد من المصطلحات القديمة، من بين أهمها، تنطبق فى الواقع على جميع الآداب وعلى جميع الحقب، بعيدا عن كل الحواجز المتسلسلة زمنيا. فتمتلك **الرومانسية** أو **الواقعية** أو **العصرية**، داخل أدب فتى، دلالات أخرى تختلف عن دلالاتها فى الآداب الكبرى التى أقرت تلك المصطلحات.

(د) **أسماء قديمة ذات إيحاءات جديدة تحدد حقائق قديمة**. إن كل الدراسات الحالية فى **القصيدة الرعوية** (églogue) **والجنس الرعوى** (Genre pastoral) **والملحمة** وعدة مظاهر أدبية أخرى ذات طابع تاريخى، تستعمل فى الواقع نماذج نظرية معدة حديثا منطبقة استعاديا على أجناس "مفقودة". وبديهى أن التجربة الأدبية الراهنة بعيدة تمامًا عن الروح "الرعوية" التى يعاد تشكيلها، بطريقة أو بأخرى، على مستوى الوعى النظرى فى عصرنا. فالجهد الخيالى والفلسفى والتاريخى المبذول بهذه المناسبة يسعى إلى تقليص التفاو ت والفجوة التاريخية بين العصور، غير أن "الاستقلالية" تظل مع ذلك واقعية، فضلا عن ذلك فإن هذا التخلخل وحده هو الذى يجعل تنوع التأويلات المتتابعة فى النقد وتاريخ الأدب ليس ممكنا فحسب، بل مشروعا كذلك.

٣ – توضح كل هذه التفاوتات الدلالية كذلك عدم كفاية الفكرة الأدبية من وجهة **نظرية – تطبيق**، أى **تعريف أدبى/تاريخ أدبى**. وتنطوى التعريفات الأدبية إزاء حقيقة الأدب التاريخية – وهذا دون استثناء – على عامل متغير من عدم الالتحام وعدم

الملاءمة، إذن من الاستقلالية ضمنيًا، فالفكرة الأدبية تخضع لانسجامها ودقتها الخاصين، إنها لا "تلتصق" أبدا بظلال حقبة أدبية أو بمجموعة من النصوص الأدبية، أو حتى بنص أدبى واحد التصاقا تاما، بل هناك دائما انقطاع واختلاف حتمى بين هذه المستويات. من هنا تأتى نسبية جميع التعريفات الأدبية، واستحالة وجود صيغة دقيقة وجبرية (algébrique) يمكنها أن توحد تشكيلة الأدب المتعددة المعانى والظاهراتية الواسعة، وتقتضى كل فكرة أدبية مفاجآت واستثناءات وظواهر يتعذر تبسيطها، ينبغى أخذها بعين الاعتبار كما هى، لأن من غير الممكن مطابقة "نموذج" أدبى ما بأكثر مما يقدم هو ذاته، أو بأكثر مما يمكن أن يحققه. وقد تم القيام مرارا بملاحظات فى هذا المعنى، وبالأحرى بمنظور تشككى(Sceptique).

إننا ننطلق صراحة من فرضية الفصل بين المستوى **النظرى والتطبيقى** فى الأدب، مع رفضنا مقدما الاستسلام للفشل، لأننا قد أبينا منذ البداية كل مبالغة وكل توهم، وما دامت دراسة الأدب النظرية مجبرة بالضرورة على الاستناد إلى مجموعة من المقولات النقدية المعممة بواسطة بنيتها المقولية ذاتها، فإننا سنتحمل ضمنيا جميع النتائج: وجود نصوص أو أعمال أدبية يتعذر تبسيطها إلى مفاهيم دقيقة، صعوبة اختزال تنوع الظواهر إلى وحدة مصطلحية، خطر المقولات العامة، التحول المستمر لمحتوى المفهوم ودلالاته بظهور أعمال أدبية جديدة، مخاطرة تبسيط ما بصيغ رئيسية وتخطيط الحدس النقدى وإفساده باستعمال لغة نقدية عرفية محضة، تجزئة الأعمال الأدبية الموحدة التى تعرف عبر الزمن عدة أساليب يمكن ردها إلى أفكار/نماذج مختلفة، التجريد المفرط لصورة الأدب الظاهراتية إلخ.

إن جميع هذه الاعتراضات تعوق أى نقد "أدبى"، غير أن برنامجنا لا يتماهى مع برنامج "النقد الأدبى" الذى يكون موضوعه، قبل كل شىء، وحدة العمل الأدبى وشخصيته اللتين لا يمكن اختزالهما. فمما لا شك فيه أن **مفهوم العجائبى** يتلاشى فى أعمال أدبية معينة، وكل مفهوم أدبى يقلص مجاله ويتجزأ ويتفرد: أى بقدر ما تكثر الأعمال الأدبية، تكثر "المقولات" وبالتالى تنوعات "العجائبى". بيد أن **نقد الأفكار الأدبية** يرسم مساراً متعارضا تماما: إنه ينطلق من العارض الذى يشكله العمل

الأدبى ليبلغ مستوى النموذج النظرى لجميع الأعمال من هذا النمط، وتتكون، بين المفهوم القبلى المجرد والواقعية الملموسة، الفكرة الأدبية فى فضاء بسيط: أى أنها لا تستعيد بواسطة الاستقراء سوى العناصر الضرورية بالنسبة لها لتصبح وظيفية وتمثيلية لمقولة نظرية – أدبية واحدة.

ويتجاوز "أنموذج" (gabarit) التقصى والاندماج الملموس هذا، لن تمثل الحقيقة الأدبية بالنسبة لهما أى تحد، ويمكن أن تبقى ظاهراتية الأدب أبعد تماما من المفهوم (بوفرة الظواهر) أو دونه (بعدم كفاية الظواهر)، من غير أن تتضرر فيه صلاحية بناء النموذج بسبب ذلك. يتعلق الأمر هنا، طبعا، بأفكار موثقة توثيقا صحيحا ومتمفصلة تمفصلا جيدا يمكننا توضيح "منطقها" الداخلى الجلى. ومع ذلك، يمكن للبرهنة ألا تهتم بالاستثناءات أو الثغرات، إلا أنه لو تم العزم على استيفاء التعريف وإثبات صحته تبعا لجميع مظاهر "الحضور" أو "الغياب" المنحصرة بهاجس جميع الأعمال القابلة للتماهى والخاضعة لتعريف – مستعار "ينشأ باستمرار وهو يكشف عن نفسه بنفسه بشكل تام"، لما تم بناء أى شىء أبداً، حينئذ قد ينبغى التخلى عن كل مجهود لتنسيق الأدب، وفى هذه الحالة تنسيق الأفكار الأدبية، وتعميمه "وتنظيره" ونمذجته.

ويمكن متابعة نمط التفاوت هذا بين **النظرية والتطبيق** على ثلاثة مستويات متميزة:

١– لنتذكر الظاهرة المدققة جيدا على مر التاريخ للجدول التقويمى الثلاثى لنفس الفكرة الأدبية (فصل III) الذى يقتضى بالضرورة تقسيمات وتقطيعات مختلفة (تتطابق مع التعريفات والنماذج النظرية المختلفة) لنفس الحقب التاريخية. فهل يعتبر القرن ١٧ الذى يؤخذ كوحدة تحقيبية فى التاريخ الأدبى، "كلاسيكيا" أو "باروكيا"؟ إن هاتين "الترسيمتين" يمكن أن تنطبقا، بنسب متغيرة، على مظاهر أدبية مختلفة فى مختلف الآداب الأوروبية. وما قد سماه بول هازار (Paul Hazard) **"أزمة الضمير الأوروبى"** وهى حقبة محددة اصطلاحيا جدا بسنوات ١٦٨٠ –١٧١٥ تشتمل فى الواقع على عدد كبير من النماذج النظرية (الدينية والفلسفية والأخلاقية والأيديولوجية والأدبية إلخ)

معظمها غير متجانس تماماً، إذن مستقل. ويمكن ملاحظة، على جميع المستويات، وجود العناصر "القديمة"و "الحديثة" و "العقلانية" و "اللاعقلانية". وكانت ظاهرة الفوضى والغموض والتناقض فى التعريفات الإجمالية المحددة فى القرن ١٨ بارزة جدا كذلك حوالى نهاية القرن، خلال حقبة التحول والتداخل المسماة اتفاقاً كذلك ما قبل الرومانسية (préromantisme) . فكيف يمكن تصنيف هذا العصر: هل هو عصر "الحساسية" (sensibilité) أو عصر "كلاسيكى جديد" أو "ماقبل رومانسى"؟ فى الحقيقة أن جميع هذه الصيغ مقبولة فى آن واحد بقدر ما تعين ظواهر نوعية ومتميزة ومعاصرة وتحددها من الوجهة المتسلسلة زمنياً وليس من الوجهة الروحية أو النظرية أو الأدبية أو الأخلاقية، ومن الممكن فى نفس الفضاء التاريخى تعيين ثلاثة نماذج أو أربعة مستقلة ومتناقضة لها مسارات وتسلسلات زمنية وأنظمة مختلفة اختلافا كاملا. إذن توجد بنيات ثابتة و"متراكبة" تماما، ولو تظل اعتباطية من وجهة التاريخ الأدبى، فالفضاء التاريخى يمكن إذن أن تسيطر عليه وتؤطره مقولات عبر تاريخية: نظرية وأسلوبية وسردية (من خلال نمط استدلالات جان روسيه (Jean Rousset) فى كتابه النرجسية الروائية، **محاولة فى ضمير المتكلم فى الرواية**، ١٩٧٣" إلخ. من هنا يأتى الخطأ الكبير لبعض "التحقيبات" الانتقائية والمتناقضة التى لا يمكن أن يكون معلمها القار سوى ثبات فكرة – نموذج واحدة. ولا يراعى كل نموذج، وهذا بديهى، سوى "تحقيبه" الخاص به وهو الوحيد الذى يخضع له، لأن تأطيره ليس متسلسلا زمنيا بل موضعيا. إذن ينبغى أن يقسم تاريخ الأدب والأفكار إلى خانات بقدر الأفكار – النماذج القابلة للتماهى والفحص على جميع مستويات تسلسلها الزمنى فى شكل لا متغيرات مسماة ومنصصة (textualisés) ومنظرة.

(ب) قد تبدو العلاقة الموجودة بين صيغة أدبية معينة ومجموعة من الأعمال التى تميزها نفس الصيغة فى بعض الأحوال، غير ملائمة بالنسبة للصيغة الأدبية كما بالنسبة للأعمال المعينة، ولا تتطابق الروح أو الأسلوب الأدبى الكلاسيكى مع

كلاسيكية الفنون التشكيلية، فهو بالعكس مقبول على شكل كلاسيكية جديدة فى تلك الفنون.

إن التعريفات والتعارضات الأيديولوجية (**الكلاسيكية/الباروك/الرومانسية**) حاسمة دائما تنظيريا أكثر منها تطبيقيا، لأن التكافؤ بين الأعمال [الأدبية] العينية، حتى المتقاربة التى تنتمى إلى نفس "التيار" أو نفس "الأسلوب" والتعريفات الأدبية الخاصة، ليس إلا تكافؤا تقريبيا وفى نهاية المطاف غير نوعى ومحدد. ومن الواضح جدا (وهذا تحصيل حاصل بالذات) أن الأعمال الأدبية الكبيرة تنزع إلى تجاوز الإطارات التى يتم احتجازها فيها وإلى تحطيمها، ولا يكون "التنظير" (وبالتالى التمذجة) ممكنين إلا **مابعديا** (a posteriori)، على مستوى تعميمى مختلف جدا، ويظل دائما خارجا عن شخصية العمل الأدبى "الوحيدة". إن تعيين الثوابت يذلل هذه الصعوبة، لكن ليس إلا مقابل حذف عدة اختلافات نوعية وأصلية واستئصالها، وما يتغير، فى الواقع، ليس الإبداع، بل الجمالية وزاوية الإدراك النظرى، فالنماذج تختلف، غير أن العمل الأدبى يظل دائما هو هو تحتجزه صيغته المنعزلة. ويصبح التفاوت أوضح كذلك فى حالة الأعمال الأدبية المركبة وذات إسهام مزدوج: "كلاسيكية" و"رومانسية" أو "واقعية" و"رمزية". ففى هذه الحالة يتنازع نموذجان متميزان نفس العمل الأدبى أو نفس المجموعة من الأعمال من خلال تعيين مصطلحى مزدوج.

(ج) يمكن معاينة استقلال النموذج النظرى بخصوص النص فى حالة عمل أدبى واحد أو فى حالة مؤلف واحد. وهذا مثال - متواتر - عن التناقض بين البرنامج وإنجازه، بين البيان (manifèste) والإبداع بمعناه الخاص، ومثال عن البعد الداخلى الذى يفصل بين أفكار مؤلف معين وإنجازاته. فى هذه الحالات يسبق النموذج النظرى (المجسد مقدما فى اعترافات ومقدمات ومقابلات [صحفية] إلخ) العمل الأدبى أو يتجاوزه بوضوح. وغالبا ما تكون المقدمات المشتملة على أفكار خصبة وذات أهمية فائقة متبوعة بنصوص ضعيفة ومتناقضة، ويكون البرنامج النظرى على العموم أكثر ثورية وأكثر فعالية وأكثر وضوحاً وأكثر صفاء من العمل المبرمج (والطليعة مثال واضح

على ذلك)، أو بالعكس يكون أكثر تحفظا وأكثر محافظة. وغالبا ما تصبح الانشغالات المذهبية فى أيام الشباب مهملة أو معدلة أو مرفوضة فى آخر الحياة، ويوضح هذه الوضعية تواتر البيانات، من حيث هى جنس مستقل له دلالة غائية الذات ((autotélique) بشكل استثنائى أو رئيسى، فـ"من السهل جدا أن يكون المرء كلاسيكيا فى مجال النقد الأدبى منه فى مجال الإبداع الفنى" (ت. س. إليوت). ونلاحظ تواترات بين الشاعرى والشعر عند برشت (Brecht) كما عند كتَّاب آخرين. إن المقاومة التى يبديها الكتَّاب ضد هذه الترسيمات النهائية تعكس نفس الاتجاه ، وكان ملارميه يجيب عن التحقيق الأدبى الذى يقوم به جول هوريه (Jules Huret) :" إنى أمقت المدارس". "إن المدارس حماقة" كما يقول موريياس (Moréas) الذى وصل إلى هذا اليقين بعد أن أسس منها مدرستين أو ثلاث مدارس ("رمزية" و "رومانية")، وكان الشاعر الرومانى ماسيدونسكى-Macedon) (ski بدوره يقول: "فى نظرى أن ما هو جميل يظل جميلا كيفما كان الاسم الذى نطلقه عليه: **الرمزية أو الحداثة أو ما بعد الرفائيلية** ((préraphaélisme) أو شىء آخر". وهذه حركة انعكاسية عامة تقريبا: أى أن الشخصيات الأدبية الأصيلة ميالة إلى رفض المصطلحية القديمة ، أو إلى ابتكار أخرى جديدة وغير أصيلة تناسبهم دون سواها، وها هى خلاصة الاستقلالية المقبولة عموما: ينبغى ألا تتطابق الأعمال الأدبية مع المقولات الأدبية التى يكون وجودها مختلقا ومصطنعا .

٤- تلفت جميع هذه التفاوتات الانتباه من جديد إلى مسألة أساسية قد تم استشفافها منذ مرحلة بناء النموذج (فصل V ، 2 ، 3) وهى علاقة **نموذج/ نص** التى تتمتع هى أيضا بنفس الاستقلالية النسبية ، ولأن النموذج منفصل عن الحقيقة التجريبية وخاضع فقط لمقارنات وعلاقات دائمة، يحافظ على روابط نوعية من الاستقلال، مع النصوص المنمذجة، يمكن تسميتها **التشاكل الهرمنوطيقى** (Isomorphisme hérmenéutique) ، لأن هذه العلاقات و"القانون" الذى ينظمها (وهو قانون ناتج عن دراسة النصوص الخاضعة للنمذجة) تتماثل تماثلا دقيقا مع المبدأ المقوم للنموذج، فى حين أن النموذج المبنى بهذا الشكل يلقى ظلال مخططه الرئيسى

على الحالة النصية المتشاكلة. فنظرية النموذج الراهنة صريحة تماما فى هذا الصدد، إننا نجد أنفسنا أمام بنيتين متشاكلتين أولاهما (= النموذج) هى مخطط مبسط وعلى مستوى مصغر من البنية الواقعية (= النصية).

ونحن نبحث فى هذا الحالة المتشاكلة عن قرب سنأخذ بعين الاعتبار ثلاثة عناصر نوعية:

(أ) يعكس النموذج القوانين التى تقود الموضوع أو المادة المنمذجة ونزوعهما واتجاه تطورهما.

(ب) يتطابق النموذج مع كل مرحلة وكل جزء وكل علاقة يتماهى معها.

(ج) "يرمز" النموذج "ويدل" على ما يمكن أن تعبر عنه النصوص المعبرة، فنموذج **الحديث** مثلا، لا يستخلص الدلالات الخفية للنصوص المعترف بها من حيث هى نصوص "حديثة".

إن كل نموذج نتيجة لهذا التقارب الثلاثى الذى يلجأ إلى ترميزات (Symbolisations) وتعميمات متوالية، وهى نفس العلاقة الموجودة بين الحديث (التجريبى) **والحداثة** (النظرية) حيث تعبر فيها اللاحقة (Isme) عن التجريد والوعى والبرمجة"، وهى حالة تماثل حالة كل حركة أدبية "متموضعة" من الوجهة التاريخية.

يحق لنا وفق هذه الشروط أن نتحدث عن حديث (moderne) عرضى وغير محتمل ومتداخل فى النصوص، بواسطة تعيين واضح للحدود بين **نظام الأفكار** (ordo Idearum) **ونظام الأدب** (ordo rerum litterarum)، وهنا يحدث من جديد الاختلاف بين النموذج اللامتغير لنص معين والمتغيرات التى تحينه (فى النص)، إذ "ليس هناك ارتباط مباشر بين تاريخ الأفكار الأدبية والأشكال التى تظهر عليها.

لقد توصلنا فى نهاية بحث استقرائى تناول ٢٩ فكرة أدبية، تفرغنا لها فى كتاب **قاموس الأفكار الأدبية** I (١٩٧٣)، إلى نفس النتيجة التجريبية أولا، والنظرية بعد ذلك، ولم نلاحظ أية علاقة مباشرة بين نموذج فكرة أدبية معينة والنصوص الأيديولوجية

المخصصة للتعبير عنها، وإنما تقاربات وتباعدات وعلاقات نقص أو سمو وليس علاقات تماه أبدا.

والحق أن التأطير أو التأويل التاريخى – النقدى سيصبح مستحيلا دون هذه الاستقلالية المهمة لحرية "المستنسخ" أو **موضع** (Topos) الوعى التاريخى القادر على التحليق – على علو جد مرتفع غالبا – فوق النصوص . من ثم يمكن للنصوص وعليها أن تتحمل كل شيء، حتى التعريفات الشخصية جدا والتركيبات الجزئية والتعميمات المفرطة والمضنية والتماهيات الخاطئة ، بل التعسفية إلخ ، وهذا يتم بكل حسن نية ، لأن "المستنسخ" أو **الموضع** (Topos) يعمل ويندمج حسب ديناميته الداخلية التى لا تخضع سوى لمقتضياته الخاصة ، أما فى حالة العكس فستكون الاستعادات والاستذكارات (rétrospectives) التاريخية الكبرى و "إعادات الكشف" مستحيلة تقريبا". وإن استحوذ على الناقد مثلا مستنسخ، فكرة الكلاسيكى لن يقع حيث كان ، سوى على أفكار كلاسيكية، لأن لعبة راشيل (Rachel) المشهورة فى نظر معجب معاصر بها، "تعيدك فورا إلى العصور القديمة الصرفة". ومن البديهى أن المستنسخ قد يتحرك فى أى اتجاه، هكذا، فتحى برانجر (Béranger) له كل الحظوظ بأن يصبح "كلاسيكيا" و "إغريقيا" (حسب سانت بوف (Sainte -Beuve) مثل ج. توبرسيانو (G. Topîrceanu) فى الأدب الرومانى (حسب م. راليا (M.Ralea) من جهة أخرى.

ها هو دليل جديد على ما نقدمه: قلما نقرأ النصوص دون أحكام مسبقة ودون آراء مسبقة ودون مخططات ذهنية مقيدة، أو، وهذه حالة موحية أكثر، فى برهنة معينة أو مناظرة ما أو مجادلة ما إلخ ، حيث المقصود فرض مبدأ أدبى بأى ثمن، يعنى فرض نموذج معين لا تقوم النصوص، بمعناها الخاص، سوى بدور أقل أهمية أو لا تأخذ أى دور، فيتم إثبات نظرية معينة رسميا بطريقة وثوقية، ولا يفتح أبدا ملف الحجج تقريبا. وخلال حقبة **الصراع بين القدماء والمحدثين** المشهور لم يكن لا المعجبون بهوميروس ولا

خصومه يقرأونه ، لأن **الإغريقية لا تُقرأ** (Graecum est, non legitur) وكان الجدال – القديم جدا – معزولا عن أصوله الواقعية تماما، فكان هوميروس قد أصبح مجرد رمز وميث ومستنسخ محض ، ونموذج مستحسن أو غير مرغوب فيه حسب الظروف، وبقيت الوضعية على حالها خلال القرن ١٨: "إننا نتنازع فى جدارة القدماء ، غير أننا نقرأ لهم أقل من أى وقت مضى" ، فنحن إزاء فريقين متعارضين يفصلهما حاجز فاصل: أى أن الكلاسيكيين لا يعرفون الأدب الحديث والمحدثين لا يعرفون الأدب الإغريقى – اللاتينى، لأنهما محيطان نظريان معزولان، وكان النزاع يدور بشكل مجرد ونظرى محض، وبعيدا تماما عن واقعية الأحداث الأدبية المتنازع فيها أو عن تواترها أو نوعيتها على مستوى تناقض جوهرى لا حل له مبدئيا، و إلى جانب هذا التفاو ت النظرى (النموذج / النص) هناك "الخلط" المستمر بين النصوص: أجزاء "حديثة" مدمجة فى بنيات كلاسيكية، والعكس بالعكس، ونلاحظ كذلك الحضور المتكرر للأجزاء النظرية "الحديثة" فى النصوص التى تعالج مسائل مختلفة تماما، فهو تركيب هجين لكنه ممكن مع ذلك.

٥– تتميز العلاقة الجوهرية بين النماذج بنفس الاستكفاء الذاتى (autarcie) بمعنى أن كل نموذج يميل إلى الانعزال عن كل النماذج الأخرى، وأن ينفصل وينفرد عنها، وأن يعيش وجودا – على المستوى الشكلى والبنيوى – محددا بوضوح. من هنا تأتى استقلاليته الكبيرة ولا امتثاليته تجاه "أشباهه" الأقربين، وليس المقصود (كما سنرى فى الفصل اللاحق) إنكار السببية والتوافق التاريخى، بل لا يمكن فهم إوالية النموذج لو لم يتم الإقرار بقدرتها على التخلص من كل ضغط خارج عن مبدئها المقوم (الاتصالات والتأثيرات إلخ) ، لأن الاندماج فى التاريخ ممكن تماما مثل الوجود خارج ضغوطه المباشرة والآلية (mécaniques) إن إوالية الموضة باعتبارها ظاهرة نفسية – اجتماعية تكون وتظل مستقلة عن "منطق" الموضة وقوانينها الاقتصادية، ويمكن أن

نقول نفس الشيء عن نموذج فكرة **الحديث**، إذ يمكنه أن ينعزل عن السياق الذى تعمل فيه عدة نماذج أخرى يتعايش معها بشكل موازٍ أو متوافق.

يتجلى هذا الغياب الكامل للارتباط بين النماذج التطبيقية والنماذج النظرية (بين الحقائق والصور (Simulacres) بتعارض من نوع: **نهضة** = حقبة تاريخية/**نهضة** = مفهوم تاريخى) وبين النماذج النظرية بمعناها الخاص كذلك، لنذكر ببعض الوقائع الأكيدة: يتعايش فى القرن ١٧ النسق الكلاسيكى (**قواعد – عقائد – محاكاة**) مع "**شيء ما غير محدد**" **ومع العبقرية والحرية** إلخ. وصرح برنينى (Bernini) الذى كان "حديثا" جدا فى عمله الأدبى – بالمفهوم "الباروكى" للمصطلح والعصر – علانية برأيه لصالح "الكلاسيكيين" مشيدا بدراسة العصور القديمة، ومن المعروف أن حوار صمّ حقيقيا كان يجرى بين الكلاسيكيين والرومانسيين، غير أن فى نفس الوقت كان للعديد من الرومانسيين حنين إلى الكلاسيكية، من هنا يأتى تراكب بنيتين نظريتين متعارضتين تعارضا تاما، ويفسر هذه الظاهرة العدد الكبير من "التناقضات" والتنافرات التى ظهرت طوال العصور، من نوع "اختلال القرن ١٧ الفرنسى" (L'envers du grand siècle) أو وجود مظاهر نظرية متناقضة فى عمل نفس المؤلف الواحد، ولأن كل نموذج يقوده "منطقه" الخاص به فإنه يستمر فى وجوده النظرى المستقل رغم مختلف عوارض مساره، بخلاف النص الذى يظل غالبا غير مبال أو يصبح أحيانا متمردا، بل عدوانياً بصراحة ، فالطبقات الاجتماعية القوية مثلا قد يكون لها نسق من الموضة ضعيف وبسيط جدا والعكس بالعكس، والشيء المهيمن أساسا هو فقط المستنسخ المحض الذى يُتداول بفضل طاقته الملازمة. إن الصورة المثالية لليونان القديمة التى تكونت بطريقة مبهمة بل تعسفية تحت تأثير فنكلمان (winckelmann) و "تجار العاديات" (anti - quaires) ، فى القرن ١٨، تثير خيبة أمل شديدة عندما تتم مقابلتها بالحقيقة المعاصرة: "أين جمال هذه اليونان المجدة كثيرا ؟ أين فضاؤها المذهب الشفاف ؟ كما قال لامارتين خائبا وكان متشبعا تشبعا قويا بالتذكر النظرى الكُتبى (Livresque) ، وما

سبب التعارض الدائم (من نفس الطبيعة) بين "الذوق" و"الأفكار الأدبية"؟ لأن هذين النسقين يمكن أن يتأكدا ويتطورا فى اتجاهات مختلفة تماما داخل نفس الوعى الأدبى الواحد، وأن النظريات هى على العموم صارمة وثابتة ومحافظة، فى حين أن الأذواق تتطور وتبدو مرنة أكثر. هكذا تتضح التناقضات والتعارضات التى يبديها مثلا أولئك الذين لا يحبذون الأدب الذى "يلذ" لهم بالفعل و"يتذقونه" بل الأدب فقط الذى يجب (نظريا ومبدئيا وعقليا) أن يلذ لهم، وهذا هو الموقف الذى يميز النقد الوثوقى (dogmatique)، فقد يتم الثناء على فرجيل (Virgile) فى بعض النصوص، فى حين أن **الإنيادة**(Enéide) قد تعاب أحيانا فى المجادلات الكلاسيكية المضادة (anticlassiques) لنفس المؤلفين، وانظروا حالة فولتير (Voltaire) مثلا.

وقد يمكن أن نكتب دراسة بكاملها عن الصراعات التى جرت بين مختلف أنماط "الثورات" (السياسية والأيديولوجية والأدبية إلخ) التى كانت مساراتها مختلفة تماما، إن لم تكن متعارضة، فمن المعروف، أن فى فرنسا قبل سنة ١٨٤٨ كان الكلاسيكيون "ليبراليين"، فى حين كان الرومانسيون "ملكيين"، ولكى يكون المرء "حديثا" فى الأدب لا يستلزم بالضرورة أن يكون له موقف راديكالى فى السياسة. إن تحليلاً لمطبوعات فرنسية عنوانه "**الطليعة**"، يشير إلى ٩٩ مطبوعة تقدمية ضد ٢٤ محافظة و٤ محايدة، وكان هناك مجلات "يمينية" تتبنى مع ذلك، على الصعيد الجمالى، مواقف تقدمية، على سبيل المثال : (Verbi gracia) ، كمونجوا (Monjoie) مثلا، وعموما قلما كانت المجلات "الحداثية" (modernistes) التى كانت تصدر حوالى سنة ١٩١٣ تعبر عن الحاجة إلى ثورة اجتماعية فى المجال السياسى، وهذا لا يعنى أن تلك الثورة التى تعبر عنها وسائل صحفية أخرى لم تكن مشروعة تماما، فـ "القطيعة" الأيديولويدجية للواقعية الجديدة الإيطالية مع الفاشية قد سبقت "القطيعة" الفعالة والسياسية التى لم تحدث إلا بعد سنة ١٩٤٥، يستخلص من ذلك أن إوالية النموذج الذاتية تقتضى انفصالا عن جميع النماذج الأخرى وقطيعة معها، بواسطة رفض متبادل وعدوانى لكل اصطفائية (éclectisme)؛ إذ من المستحيل تركيب أو ربط نسقين أو عدة أنساق تبقى دائما خارجية

ومنفصلة بحاجز فاصل، ولا يمكن إضافة عناصر "كلاسيكية" إلى نص "حديث"، ويرجع عهد هذه الملاحظة التالية إلى القرن ١٧، يقول نويمى هيب (Noómi Hepp) : "لكن خاصية المترجم تتعارض مع خاصية المؤلف، والأجزاء القديمة المتلائمة إذن مع الحديث لا يمكن أن تكون سوى كل غريب وهيكل وهمى ورهيب إن صح قولى"، وهذه حقيقة لا تقبل الجدل.

٦ – تكتسى استقلالية النموذج كذلك مظهراً كميا لا يمكن إهماله على الإطلاق، خاصة من الوجهة الوظيفية ، لأن تكوين النموذج واشتغاله لا يتوقفان على عدد النصوص والشواهد والأعمال الأدبية التى توضح وجوده أو تثبته، أو على تواترها الإحصائى. إنها ليست علاقة تناسبية تربط هذين المستويين، لكنها علاقة ترابط لا غير، ومن وجهة النظر هذه، أن يكون المرء من الأغلبية أو الأقلية (العقلانية أو الروح "الإباحية"!(L'esprit libertin) مهيمنا أو متساهلا بالكاد (الحديث فى العصر الوسيط) فهذا لم تعد له أهمية، ونفس الشىء بالنسبة لرواج هذه المفاهيم وشيوعها وحظوتها ونجاحها إلخ؛ إذ المهم هى القدرة على الاستدلال دائما وفى أى مكان، على حقيقة بنية متمفصلة ومفردة وعنيدة، إن فكرة "النهضة" تتابع طريقها دون اعتبار للعوامل التى تتجاهلها أو تفندها أو توافق عليها أثناء طريقها. ويمكن للنموذج كذلك أن يشتغل على كل مستوى من مستوياته وكل تمفصل من تمفصلاته، من خلال استشهاد واحد أو نص واحد منفصل عن السياقات المتنوعة جدا، تماما كتاريخ الأفكار الذى يكون شغله الشاغل هو ربط خيوط شبكة أيديولوجية معينة رأسا لرأس وتوضيح اتصاليتها الملازمة و"المثالية" وليس ترداد هذه الشبكة أو اتصاليتها المستمرة والمؤكدة نصياً. فقد تحقق نموذج العقلانية **والمحاكاة** بنفس الطريقة بواسطة منهجية خاصة للشواهد الانتقائية والمثالية ، ومن الواضح أن النقد البنيوى الحالى يعمل على النحو ذاته: فليست نسبة ترداد مصطلح معين هى الحاسمة، بل نسبة تداخله، وبإدماج مصطلح ما – ولو كان نادراً أو منعزلا – فى نسق معين يصبح ماثلا ومعبرا بالنسبة لمجموعة كاملة من العلاقات البنيوية.

٧ – إن الانفصال الجذرى **نموذج واقعى / نموذج مثالى** (وهما ترسيمتان وبناءان مستقلان تماما، ولو أن النموذج "المثالى" يمكنه – فى بعض الظروف – أن يقوم بدور استكشافى وتوجيهى وتوضيحى لصالح النموذج "الواقعى")، يستمد هو أيضا من تعريف النموذج ومن طبيعته الذاتية (فصل 3,V) ،لأن النموذج "الواقعى" بناء وظيفى موثق ومدقق فى النصوص، وهذه هى حالة جميع النماذج العملية والمدركة بوضوح للأفكار الأدبية، والنموذج المثالى هو انعكاس محض وتام ومطلق لذلك النموذج الذى يتغلب على مقاومات اللزومات "الواقعية" وثغراتها واستغلاقها، والانتقال من مستوى إلى آخر هو مع ذلك مدرج فى "منطق" النموذج الداخلى، ويفرض عليه هذا المنطق أشكال التحقق والاشتغال الخالصة والكاملة جدا دائما. وبهذا المعنى فقط يمكن الحديث – فى نظرنا – عن مظهر "نموذجى" و"معيارى" محتمل للنموذج: أى نموذج مستنبط ومكون، له "مردود أقصى"، فيتطابق فى هذه الحالة ميله الاستكشافى مع تنقية النموذج من العناصر التابعة والغريبة والشاذة التى تفسده، وهى عملية تقدم تماثلات مع شبه – "تجميل" (quasi - "esthétisation") للنموذج، وضمنيا للفكرة الأدبية المنمذجة. يمكن على هذا المستوى أيضا الحديث – توسعا – عن قانون مستعار "لتجميل" الأفكار الأدبية التدريجى بواسطة النماذج "المثالية" .

الفصل التاسع

النموذج والتاريخ

لا شك أن الفصل الأكثر صعوبة فى هذا "النسق" النقدى يتعلق بالروابط الموجودة بين "النموذج" و"التاريخ" ، وهما حقيقتان يربطهما توتر جدلى لا يمكن إنكاره ، ذلك أن النموذج يقتضى تزامنية، ونسقا من الثوابت وتواترا ودائرية وإجراء نمطيا، أما التاريخ فيفترض، بالعكس، تسلسلا وتطورا وتفردا وتحديدا ومنظورا وتحليلاً تعاقبيا دقيقا، والحق أن الأفكار، بما فيها الأفكار الأدبية، قد لا يتم التفكير فيها خارج الزمن، ولا يمكن إخراجها من "التاريخ" لأنها فى واقع الأمر ظواهر "تاريخية" مثل جميع إنتاجات الفكر. غير أننا، فى نفس الوقت، لا نستطيع أن ننكر ما للأفكار، بالمفاهيم الموضحة أعلاه، من استقلال نسبى ونوعى. من هنا تأتى صعوبة التوفيق بين هذين المستويين بصيانتهما من التبسيطات المفرطة والتركيبات الخاطئة ومن الاصطفائية. إن تاريخية (Historicité) النموذج حقيقة لاجدال فيها، وفى نظرنا يكمن الاختلاف بالنسبة للحلول المقترحة فقط فى مماهاة المستويات، أى مماهاة مستويات التاريخية الأخرى الخاصة بنماذج الأفكار الأدبية ، ويجتاز تكامل النماذج فى التاريخ، وضمنيا، نمذجة المنظور التاريخى المستمرة والمتتابعة – وهو توافق لا ينبغى إغفاله أبدا – عددا من المراحل النظرية والمنهجية التى تستمد أصلها من نسق نقد الأفكار الأدبية:

١- تتطابق استقلالية النموذج النسبية مع **تاريخيته وتحديده النسبى** بشكل تناظرى وضرورى ، لأن استقلاله النسبى تؤكده قبل كل شىء تاريخيته. إن وضع الشروط التاريخية للأفكار، وعموما للإبداعات الروحية ليس وضعا آليا أبدا، فقد كتب

ماركس (Marx) عن العلاقات المتباينة بين تطور الإنتاج المادى وتطور الإنتاج الفنى مثلا، صفحات مرجعية هى أساس النقد التاريخى الماركسى الراهن، إذ المبدأ الجوهرى هو الإنتاج التاريخى للأفكار، بما فيها الأفكار الأدبية، ومع ذلك لا تستبعد هذه الحتمية (déterminisme) ظاهرة "انعكاس"(Inversion) الأفكار و "انقلابها" التى لا تقل مشروطية من الوجهة التاريخية.

لنشر أيضا إلى ظواهر أخرى من الاستقلالية النسبية لنفس الصنف والخاضعة جوهريا لسببية "البيئة" أو "التربة" التاريخية نفسها: تفاوتات بين البنية التحتية والبنية الفوقية الأيديولوجية، وظهور أفكار مبشرة تتوقع اتجاه التطور الاجتماعى (وهى حالة الفلسفة الماركسية مثلا)، والإيقاعات المختلفة لتطور النظرية والتطبيق الفنيين أو الأدبيين، فقد عرف العصر الوسيط والحضارة البيزنطية ازدهاراً فنيا كبيرا، لكن النشاط النظرى – الجمالى كان أقل أهمية بكثير، وتكونت النظرية الشعرية "الحديثة" (حسب بعض المؤلفين) حوالى سنة ١٨٥٠ غير أن التطبيق الشعرى الحديث لم يظهر إلا حوالى ١٨٧٠، ويمكن أن يحدث كذلك تمثل بعض الأطروحات الرومانية وشيوعها وحتى "تأصيلها (Canonisation) – بمعنى ما – دون ضغط تقليد كلاسيكى قوى باعتباره مصطلحا معارضا، وهذه حالة – من بين أخرى – فى الأدب الرومانى [Roumain] ، ويمكن للمعايير الجمالية القديمة أن تسيطر كميا ، فى حين تسيطر المعايير الجمالية الجديدة والأقلية نوعيا. إن الهجرة الفرنسية – التى كانت بنيتها الاجتماعية والسياسية متجانسة نسبيا – بعد سنة ١٧٨٩ كانت تعتنى بفنين شعريين متعارضين تماما: الأول ذو نزعة كلاسيكية والآخر رومانسية إلخ، يبرز هذا النمط من الأمثلة (وأخرى كثيرة ممكنة)، رفض "النقل الآلى والكليانى(Totalisant) "للنموذج النظرى العلمى الدقيق إلى مجال علم الاجتماع وعلم الجمال ونظرية الأدب، ويقتضى الوجود – المؤكد – للثوابت النظرية – الأدبية و"دائرية" الأفكار الأدبية تحليلا مطابقا منجزا بروح جدلية بالمعنى الحصرى، وقد سبق لماركس أن عرّف ظاهرة التكرار الدائرى التاريخية بأشكال منحطة وهزئية (Caricaturales) وهزلية بخصوص "النظام القديم".

يقتضى تطور الفنون التدريجى لحظات إلغاء (Aufheben) وحركات إلى الأمام تستلزم "إقصاء" المراحل السابقة و "الحفاظ" (جزئيا) عليها على حد سواء، بحيث أن "نفى النفى" لا يستبعد العودة إلى مظاهر متجاوزة غالبا، من هنا يأتى مصدر قبول بعض الجماليين بما فيهم الماركسيون ، "تكرارات جزئية "ورفضهم "التكرارات الكاملة" ، وهو حل مطابق لجوهر القانون الجدلى المذكور ذاته، ولأن نفس القانون متصور منطقيا فإنه يبرر أيضا التقدم الفنى فى شكل حركة "حلزونية" ؛ أى أن كل مرحلة جديدة تعيد إنتاج أو "تكرار" مبادئ وأساليب وأجناس إلخ، تنتمى إلى مرحلة سابقة، غير أنها تغيرها وتبعثها فى شكل جديد وعلى أسّ عال". (أيغوروف A. Egorov).

من الواضح أننا على صلة بنفس الإوالية الجدلية فى حالة الأفكار الأدبية (فصل IV، 3) ، إذ يرسم دوران الفكرة الأبدى (الصورة الاستكشافية) خطا حلزونيا متصاعدا مفتوحا، ومع ذلك تقوم تلك الفكرة بدورة لا تعود أبدا إلى وضعها الأول ، وهى دورة تتكرر كل مرة على مستويات عليا من التعقيد، وحول نفس الخط العمودى دائما، وتقتضى جدليتها على كل حال "العودة الواضحة إلى القديم" وتكرار بعض السمات والخاصيات إلخ التحتية خلال مرحلة عليا". يفتح كل تأويل دلالى – أيديولوجى جديد دائما أكثر هذا الخط الحلزونى الذى يظل محوره المثالى متينا، وتشارك الفكرة الأدبية بهذه الطريقة فى "التاريخ" وتغتنى وتتطور – فيما تبقى – باعتبارها بنية ثابتة ودائما هى هى.

إن وضع الفكرة الأدبية التاريخى يمكن إذن أن يتوضح فى إطار هذه الحدود وضمنها، إجمالا تجد اللحظات "الدائرية" نفسها مشروطة تاريخيا بمضمون تاريخى معين وتعبر عنه، ويقتضى تعريف هذا المضمون التاريخى انفصالات تتطابق مع درجات تاريخية أوسع دائما:

(أ) نواة "ثابتة" خاضعة هى أيضا للتحديد التاريخى، ومكونة من ثابتة أو عدة ثوابت بالمعنى الموضح أعلاه (فصل III).

(ب) بنـية من العناصــر التاريخـية المتغيرة فى الزمان والفضاء تمنحــها سيماء و "شخصية" تاريخية نوعية.

(ج) نسق من الترابطات والسياقات التاريخية التى تدرج الفكرة فى مجموعة من العلاقات المتنوعة والمتعددة.

(د) اتجاه ينطبق على تطور المجموع كله، ونمو تاريخى.

ولعل هذا المخطط التوجيهى قد يتجسد على شكل رسم بيانى بواسطة دوائر متمركزة حول نواة معينة. وعلى كل حال يتطلب بعدا الأفكار الأدبية التاريخيان سلسلة من التوضيحات والشروح التحليلية الإضافية.

لا تعيش أية فكرة منعزلة ولا يمكن أن يكون وجودها إلا سياقيا، إذ تظهر وتنمو وتختفى فقط فى إطار سياق معين ونسق من الترابطات والتوافقات المحددة تاريخيا. يستخلص من ذلك أن الفكرة الأدبية هى نتيجة نسق من العلاقات الجدلية، متموضع فى ملتقى النص (الفكرة) والسياق (التاريخى) وملتقى الهيكل الشكلى **الموضع** (Topos) وشروطه التاريخية مجتمعين فى تركيب لا ينحل، وإن كان قابلا للتغيير باستمرار. هكذا تصبح وظائف السياق محددة لمصير كل فكرة أدبية ، وهذا المنظور المنهجى مقبول عموما فى تاريخ الأفكار.

إن الشىء الأساسى هو إنتاج الدلالات والتأويلات، فلا يمكن أن يتوضح معنى أية فكرة أدبية إلا فى سياقها [الخاص]، وكل تغيير سياقى يعادل تحولا دلاليا. وبفصل الأفكار الأدبية عن سياقها لن تعود سوى مجرد مخططات لا معنى لها ومبهمة وغامضة وملتبسة وغير ملائمة . ثم غير دالة فى نهاية المطاف بالمعنى الحقيقى للكلمة، فالسياقات وحدها هى التى تحيّن المضمون الواقعى لكل فكرة وتجسده وتوضحه ، كما يبين ذلك تتابع المراحل التاريخية، لذلك لا يمكن الحديث عن ثوابت متغيرة وخاضعة لتحولات وتأويلات متواصلة. إن التضمينات الهرمنوطيقية لهذه الوظيفة هى كما سنرى ذلك تضمينات مهمة (فصل VIII) .

يمتلك السياق التاريخى خاصية تحويل كل فكرة أدبية وإعادة جمعها والتعبير عنها **بشكل مختلف** ويُخضِع "الأفكار الرئيسية" و"العبارات المألوفة" و"المستنسخات" الأكثر عنادا، التى يمنحها وظيفة جديدة، إلى انحراف قوى. إن فكرة مقتبسة من **ميتافيزيقية** أرسطو ("L'amor che move il sole") تحصل عند دانتى (Dante) على معنى مختلف، والحرية من حيث هى فكرة تقليدية وقديمة قدم العالم، تكتسب خلال عصر النهضة "دينامية" و"فاعلية جديدتين ونوعيتين بفضل بك دولا ميراندول (Pic de la Mi-randole) وفلاسفة آخرين، وفى هذا الصدد، فإن حالة "المحدثين" الذى يصبحون "كلاسيكيين" تدريجيا، حالة "كلاسيكية" تماما: أى أن "ابتكارات" الماضى المشهورة تصبح من خلال سياقات جديدة ومواقف تاريخية مستجدة طرقا مألوفة وظواهر عادية ومقبولة و"مستعادة" و"أكاديمية" إلخ ، وهكذا تصبح نصوص كلاسيكية مضادة (Anticlassiques) نصوصا "كلاسيكية" . إن أعمالاً أدبية لها وظائف جمالية بشكل رئيسى أو حصرى فى الآداب الغربية، تقوم بدور ثقافى بارز فى الشرق [الأوروبى] وهذه هى حالة الأدب والثقافة الرومانيين خلال عصر الأنوار فى مرحلته التغريبية (occidentalisation) إلخ ، وما يعبر أيضا عن الدور الإبداعى للسياق هو أن عددا من الأفكار المبتذلة تصبح فجأة مثيرة للاهتمام وأصلية وتكون نتيجة مستحدثة لتركيبات جديدة. فالسياق التاريخى وحده يبدو فى نهاية المطاف "أصيلا" بالفعل.

علينا كذلك أن نشير إلى أهمية ظاهرة التساوق (intercontextualité) التى تكتسى مظهرين اثنين: يندمج النموذج فى سياق ما، وهى وضعية سياقية بالذات، مادامت تعتبر نتيجة لسياقها التاريخى الخاص بها:

إنها إذن سياق متموضع فى سياق آخر، ويمكن أن تشارك فكرة أو مجموعة من الأفكار (تماما مثل عمل أدبى أو مجموعة من الأعمال) فى عدة سياقات مختلفة فى آن واحد ، بذلك يمكن للخطوط الأيديولوجية والخطوط التاريخية أن تتقاطع وتخترق عدة أنساق، تماما مثل النظام الشمسى الذى ينتمى إلى نظام كونى أكبر وإلى مجرة (galaxie). لا يشكل الأدب إذن فى سياق الثقافة الضخم سوى جزء صغير ومقطع

مسبّق (contetualisé) ، من ثم فإن المظهر الأصلى والمستجد لفكرة أدبية ما هى نتيجة نقط التقاطع والتداخل هذه لعدة مستويات، وهى نقط حاسمة سياقية حقيقية.

إن الحتمية التاريخية لمقترنة بـ "المغامرة" التاريخية للأفكار وشيوعها وتطورها الكاملين فى الزمان والفضاء، ويمكن حقا الحديث فى هذا الصدد، عن "جغرافية المصطلحات الأدبية"، "لكون الأفكار هى الأشياء الأكثر هجرة فى العالم"، كما أن الحواجز مستحيلة عمليا، لذلك يسمى تاريخ الأفكار على كل حال أحيانا كذلك "علم *الرواج الأيديولوجى*".

لأن هجرة الأفكار وارتحالها وذيوعها واستقبالها وتمييزها على الدوام هى ظواهر مألوفة ومدققة تماما فى الدائرة الجمالية الأدبية، ولكن هل يمكن تصور "تقدم" مستمر وقابل للتوقع توقعا دقيقا فى إطار هذا "التطور" الأكيد؟ أى فى اتجاه تحرك أمامى متواصل مقترن بتعديلات نوعية تصاعدية طوال بعض الدورات وداخل فضاءات أيديولوجية متغيرة؟ إن جوهر جدلية نماذج الأفكار الأدبية مثل طريقة عملها ليقدمان تعديلات معينة لهذه الأطروحة لأن السيرورة الجدلية دائمة وتقاوم الركود، كما تقاوم المعالم الثابتة أو التمهيدية أو النهائية التى إن تم الوصول إليها قد تمثل "تقدما" مقابل التطور السابق . من جهة أخرى لا يتم إدراك الاتجاه الذى تتطور فيه فكرة ما إلا بالنسبة للمبدأ "المنطقى" و"البنيوى" لكل نموذج، ومن **الممكن** الحديث داخل هذا النسق وحده عن توقعية لاحقة (post festum) استعاديا، ولما كانت حياة الفكرة الأدبية الخاضعة للنمذجة غير متوقعة فى ذاتها على المستوى التاريخى – المادى من تجلياتها الظاهراتية، فإنها بالمقابل تبدو قابلة للتوقع حينما ترد إلى معنى نسقها الخاص (وهذه هى الحالة النمطية لنماذج الأفكار الأدبية).

يهيمن نفس المنظور المزدوج على مسألة "قوانين" تطور الأفكار الأدبية، التاريخية والفوق تاريخية (Suprahistoriques) فى آن واحد(على المستوى المنهجى) . إن التحديد المادى – التاريخى للأفكار الأدبية تقوده قوانين مضمونها يمكن أن يتحدد بما يكفى من الوضوح، على قدر ما يخضع هذا المجال التاريخى، المركب بوجه خاص ، إلى دقة

نسق ما تنظمه قوانين معينة، غير أن إطار المادية التاريخية يصبح متجاوزا بمعنى عبر تاريخى واستكشافى بواسطة بيان تلك "القوانين" الشكلى حقا، وقد سبق أن كنا على صلة بمثل هذا القانون حينما تحدثنا عن السير الدائرى للأفكار التى تجتاز سلسلة من اللحظات المثالية: التعيين (التسمية) والتأصيل والمحاكاة والعصيان الوثوقى المضاد (antidogmatique) المتبوع بتدفق الأفكار الجديدة (فصل 3, IV) . ومن البديهى أن هذا المخطط يمكنه أن يتنوع ويغتنى؛ قد يتخذ التأصيل مظاهر وثوقية وميثية، والمحاكاة قد تأخذ مظهر ابتذال وتنحط وتتجمد إلخ، وتتيح لنا الملاحظات المكررة حول شيوع الأفكار والمصطلحات الأدبية استخلاص نتائج أخرى لها نفس الطابع "القانونى" : ترداد الأفكار الأدبية ووضوحها يتناسبان عكسيا ، وكلما ازداد رواج فكرة (أو مصطلح) ينحط ويفقد جزءا من مضمونه ويصبح خطاطة لا معنى لها. إن **الرواج** الكبير لَيُذَوِّب أية فكرة ويفسدها - وهويجعلها غامضة ومبهمة - ثم يبطلها أخيرا ؛ فماذا تعنى اليوم، على مستوى الرواج الشفهى المألوف ، الأفكار الأدبية الشائعة والمهمة مثل **الشعر والأدب والحديث** إلخ؟ لا شيء محدد، وقد تم تحليل هذه الظاهرة بتفصيل فيما تقدم (فصل II) ، إذن يوجد أيضا "قانون" لـ"حياة" الأفكار و"موتها " وهو قانون يعرف تشكيلات عضوية وبيولوجية مختلفة (بداية جنينية - نمو- شيخوخة - تلاشى - موت) ، ومنحنى نمو ونقصان على شكل **موضع** (Topos) حقيقى (فصل 3،IV) يظهر حتما من جديد فى مادة تاريخ الأفكار . إن مصطلحا ما ينمو أو ينقص تبعا لمكانة الأدب الذى يحدده ويمثله ، وهذه **القوة والضعف** (corsi et ricorsi) بدورهما مشروطان بمجموع العوامل التاريخية التى تؤثر فى "حياة" أدب وطنى ما وفى"موته".

إن النظام الجدلى الجوهرى فى إثبات الأفكار الجديدة والقديمة ونفيها ليعين جميع هذه المنحنيات والتناقضات، كما أن سلسلة من الصيغ التقليدية (قانون "التأرجح". فعل/ رد فعل، مد/ جزر إلخ) تحدد فى الواقع نفس الجدلية، ويعتبر التعارض العنيف بين ما هو "جديد" وما هو "قديم" نتيجة لعدم اتساق نسقين اثنين أصبحا متصلبين وجامدين. إنه عداء متناسب طردا مع درجة تجذير الأفكار المعنية

ومقاومتها وتعصبها المتبادل. ويتوقف مضمون المواجهة الملموس على اتساق أو عدم اتساق الوسط الذى تحدث تبعا له جميع ظواهر الانتشار والرواج والتكيف والانتقاء والتلقى الأيديولوجى ، وآخر فصل من هذه الدراما التاريخية هو التلف والتدهور والموت الدلالى، فتغرق الفكرة المنهوكة تماما فى العبارة المألوفة بواسطة التبسيط والقصور، ولأن المستنسخ الشفهى موضع (Topos) لا معنى له وإشارة شفهية مقولبة وتافهة وعديمة الجدوى، فإنه لم يعد يعنى شيئا، وهذه الملاحظة ليست جديدة وتثبت كل يوم أكثر . إن العداوة اتجاه الأعراف الشفهية التى وصلت منتهاها (paroxyme) تحدد معنى تطرفية الطليعيات وثورتها بأكملها تقريبا، فـ "الشرف والوطن والأخلاق والعائلة والفن والدين والحرية والأخوة وغيرها، وكذلك مفاهيم تستجيب لضرورات إنسانية لم يبق منها سوى أعراف مجوفة لأنها كانت قد أفرغت من محتواها الأولى" .

٢- إن اللحظة التاريخية للتسمية مهمة هى كذلك، لأن انطلاقا من هذا المستوى فقط، تبدأ الفكرة ونموذجها فعلا فى الوجود والحصول على هوية تاريخية واقعية، وهما ينتسبان إلى معالم متسلسلة زمنيا محددة، وعلى الرغم من أن الاسم لا يتطابق مع مكونات الفكرة الأدبية بحصر المعنى (هناك فى الواقع ثلاثة تسلسلات زمنية مختلفة: تسلسل "الثابتة" اللازمانية والإقرار المعجمى و"التنظير" (فصل III) ، رغم ذلك فإن مضمون الترسيمة الشفهية التاريخية يملك عدة لزومات، ويثبت اسم الفكرة لمًّا يظهر، وضعية تاريخية بكاملها ويكثفها على مستوى تاريخى معين من تطور اللغة، إنه نتيجة للتاريخ فى مرحلة نوعية من تطوره الدلالى، ويشمل اسم فكرة أدبية معينة، فعلا، التاريخ المبلور. إذن كل نموذج قد تعينه كلمات لها "تاريخ" وتؤسسه، فهو نتيجة للتاريخ لكونه يوجد ويمثل بناء معجميا بالذات، باختصار، إنه "تاريخ" فى التاريخ (سبب وسياق). هكذا يكرر نموذج الفكرة الأدبية هويته، وبعده التاريخى: أن ينضاف مستوى تاريخى – لسانى ذو أهمية مماثلة إلى معناه التاريخى – الأيديولوجى.

لقد تم، فى الغالب، الاعتراض ضد التعريفات الأدبية السكونية (على الرغم من أن كل تعريف يفترض، بحكم طبيعته ذاتها، استقرارا مصطلحيا ودلاليًا) ، وتمت الإشارة

كذلك عدة مرات إلى حقيقة الصراع الذى يجعل التاريخ (الدينامى) معارضا للمصطلحية (الجمالية)، والحق أن التعريف **المعيارى** لا يمكنه تجاهل الحقيقة التاريخية أو نقضها. صحيح أن نموذج الفكرة الأدبية فى شكله الموضح أعلاه (فصل V) يستبعد كل طابع معيارى، ولا يقترح سوى منهجية قادرة على استعادة وضم كل المفاهيم المعيارية المتتابعة التى يستخلص منها العناصر الثابتة وينظمها، لذلك تتغير العلاقة الموجودة بين النموذج والتاريخ ، فيحل محل العداء تكامل وتمثل متواصلان للتاريخ الذى يصبح، من وجهة النموذج النوعية، سكونيا وديناميا، ماثلا ومحتملا فى نفس الوقت، وهذا الانفصال له أهميته **التى** ينبغى تحديدها تحديدا واضحا.

يقدم كل مصطلح أدبى، يدل على فكرة أدبية معينة، نمطين دلاليين اثنين : **بنيوى وإيحائى (سياقى وتخمينى)** . يتضمن الصنف الأول مفاهيم المصطلح (= الفكرة الأدبية) الأولية الجوهرية التى تخفى تاريخه الآتى (= موضوع النمذجة) بكامله وتشكله، فمصير الفكرة الأدبية التاريخى ملازم إذن لتشكلاتها الأولية الناتجة عن دلالة كامنة متواترة ، ولا يفتأ التطور التاريخى للمصطلح الأدبى يحين عددا معينا من الثوابت الدلالية التاريخية، ويبرزها ويعززها طبقا لسلسلة كاملة من الشروط التاريخية، المحددة. وقد يستنتج من ذلك – وهذه مقدمة "للقراءة المتواقتة للفكرة الأدبية (فصل 8,VIII) – إن جميع المعانى الجوهرية للفكرة الأدبية قد تظهر معا، منذ مرحلة ارتساماتها التاريخية الأولى، وفى الواقع لا تظهر بعض هذه المعانى الجوهرية إلا فى وقت لاحق وبالتتابع، ومع ذلك يبقى – وهذا مهم – أن الحياة التاريخية للفكرة تجسد تاريخيا عددا من المعانى الثابتة الأصلية والخفية والمتعايشة مع البنية الأيديولوجية – المعجمية للفكرة الأدبية. من هنا يتطابق التاريخ **الملازم** (الكامن) والتاريخ **المنطقى** (المتتابع والحدثى événementiel) ويتماهيان، وقد يمكن القول كذلك، فى إطار تناقضى، إنه على هذا المستوى من اللا متغير المؤرخن (Historicisé) ، يتقدم تاريخ الفكرة الأدبية بشكل سكونى وتواترى إلى الوراء، حتى نعيد تعبير بول فاليرى.

وهكذا تبدأ جميع الإيحاءات التاريخية لفكرة أدبية معينة، المجتمعة فى نفس الترسيمة الشفهية، فى التكاثر حول نواة دلالية قارة، وهذا لا يمنع – بل بالعكس

يقتضى – تعديلات مهمة فى المعنى وتطورا دلاليا تاما فى غمرة الانتقال التاريخى. إن التحديد السياقى الدقيق بالمشاركة فى مجموعات جديدة وفى أوضاع مستجدة تعدل المعانى الجديدة للأفكار الأدبية وتوسعها، أمر لا جدال فيه، ولحد الآن لم تبتكر بعد دلالية تاريخية للأفكار الأدبية، فمثل هذه الدلالية عليها، فضلا عن ذلك، أن تأخذ بعين الاعتبار ، بالمماثلة ، مجموعة من الوقائع المراقبة كما ينبغى وتنتمى انتماء خاصا إلى هذا النوع من الأبحاث، مثلا التمييز بين:

١- السياق **العام**، أى الحقيقة المادية والاجتماعية للحظة التاريخية والبنية الدلالية للغة.

٢- السياق **المباشر**، أى الوضعية الملموسة لتشكل مصطلح أدبى والفعل اللغوى بحصر المعنى والملفوظ الشفهى، و"الاسم" ، ونفس الشىء بالنسبة لمختلف مراحل تشكل المصطلحات الأدبية وتكريسها:

١- ظهور مفاهيم جديدة .

٢- شكل هذه المفاهيم الجديدة فى صورة إبداعات معجمية أصلية أو مولدة (Néologique).

٣ – قبولها فى اللغة العادية أو المتخصصة أو الأدبية.

٤- تكريسها بعنوان مؤلف معين.

٥- ترسيمها بإدخالها فى قواميس معينة.

فمن المحتمل أن تغتنى هذه الخطاطة ، المدققة جزئيا ، عند الاقتضاء. غير أننا لا نعتقد أنها قد تبتعد أكثر من اللازم عن هذه "الصورة الإشعاعية" (radiographie).

وفى هذا الصدد، فإن بعض الاعتبارات قادرة على أن تقدم توضيحات إضافية، فعدم استقرار الأفكار الأدبية وتحركها لا يمنعان ، بل يحددان بالعكس – فى بعض

السياقات المناسبة - انتقاء الأفكار الرئيسية التي لها نسبة تردد قصوى (وهي ظواهر تضخم دلالي حقيقية) ، خلال حقب تكون فيها "رائجة": **الشعر والشاعر** في القرن ١٦ ، **والفلسفة والفلاسفة والأنوار** في القرن ١٨ ، **والعلم** في القرن ١٩ ، **والحديث والطليعة والأيديولوجية** إلخ في القرن ٢٠ ، ويمكن لهذه الأفكار الرئيسية أن تتحول إلى **نماذج - مرشدة** تملك قيمة استكشافية، وبالاستناد عليها يمكننا سبر الحقل الدلالي كله لعصر من العصور ومعجمه الأيديولوجي والأدبي وتنظيمه، ويمثل تكونها المرحلة الأخيرة، مرحلة "مثالية" لسيرورة تاريخية (تسمية، تفرع سياقي إلخ) لها قيمة تركيبية (بواسطة تنسيق بنيوي) أو منطقية (بواسطة التصنيف) أو معيارية (بواسطة ثبات قاعدة أو معيار تنظيمي نظري، وكذلك بواسطة توضيح السمات النمطية الخاصة ببعض العصور).

الآن فقط ، من الممكن إزالة غموض مفهوم **النموذج المعياري**، فبالإضافة إلى طابعه المعياري الذاتي والبنيوي ينتمي النموذج (فصل 3,V) كذلك إلى نسق آخر من المعايير: نسق تاريخي محض، وهو تعبير عن مبادئ كل عصر وعن أعرافه الأدبية النمطية، فتاريخية هذا النسق الاسمية مزدوجة:

(أ) تبعا لمصطلحية العصر التي تتبناها **كما هي** (Tale quale) المصطلحية الراهنة (التعريفات الحديثة والمألوفة لـ "قانون الوحدات الثلاث" مثلا تحترم مفاهيم العصر).

(ب) تبعا لخلق أعراف شفهية جديدة خاصة بالأنساق النقدية الراهنة والمطبقة استعاديا على حقائق تاريخية: التعريفات **الراهنة** للقصة والرواية (ملاحظة "الشكلانيين") ، ويوجد منها كذلك تعريفات أخرى كثيرة من هذا النوع حديثة العهد: **الخداع السياقي** (contextualist fallacy) **الخداع المقصود** (Interntional fallacy) ، **لغة التناقض** (Langage of Paradox) ، وفي الواقع المعجم الخاص في كتاب **تشريح النقد** لنورثروب فراي (Northrop Fraye) إلخ. إن جميع الانزلاقات والانكسارات و"المفارقات

التاريخية" (anachronismes) إذن ممكنة فى هذا المجال؛ ففى استعارة نقدية رومانية من نوع: "إن كوناشى (conachi) بتراركى ذورأس حليق" يتم الكشف على الأقل عن تركيب لثلاثة مستويات وشفرات تاريخية: المفهوم المخصص للـ"بتراركية" والتأويل الشخصى لهذا المفهوم على يد ناقد رومانى من القرن ٢٠ (تكوينه الروحى تؤثر فيه إحداثيات تاريخية نوعية) المطبق على شاعر رومانى من القرن ١٩ فليس لإبداع اللغة النقدية - إجمالا - مصدر آخر.

يمكن أن يعبر عن مشكل "تعددية معنى" الأفكار الأدبية أو "تعددية رمزها" بمصطلحات تاريخية متماهية، لأن الفكرة الأدبية لها دلالات بقدر الإقرارت التاريخية لتلك الدلالات، فجميع السياقات والأوضاع واللحظات التاريخية منتجة لمعان معينة، وينبغى أخذ بعين الاعتبار نزوع بعض التأويلات الماركسية الراهنة إلى **مماثلة** إنتاج المعنى بمظاهر "الإنتاج" الاجتماعى ضمن حدود وبتجليات نوعية، داخل معادلة عامة: أيديولوجية - فن - عمل - إنتاج ، ويعمل التاريخ بتراكم المعانى وتكثيفها، فهو دلاليا تراكمى وتكثيفى - دون التطاول لذلك على البنية القارة للرموز - باتساع الأفكار الأدبية، ومن تحصيل الحاصل تكرار أن الأدب يقوم بوظائف مختلفة تحت النظام الإقطاعى والرأسمالى والاشتراكى. تحصيل حاصل ليس عبثا التذكير به مع ذلك فى هذه المرحلة من استدلالنا، لأن كل مرحلة تاريخية تولد أيديولوجيات ومصطلحيات أدبية نوعية تعبر عنها نماذج نوعية.

يعرف تكاثر المعانى التاريخية كذلك طرقا أخرى ينبغى اعتبارها بشىء من الانتباه ، لكونها، إجمالا، نتائج "تحول" و"سقوط" و"انقلاب". أولا، الانتقال من الوصفى إلى النوعى: مصطلحات أدبية وصفية فقط فى البداية **كالاسكندرانية والاتباعية والانتقائية** إلخ، تصبح من بعد نوعية بمفهوم سلبى خصوصا، ويمكن أن يحدث الانقلاب فى كلا الاتجاهين: يصبح **الباروك**، وهو مصطلح سلبى فى البداية، إيجابيا فى النهاية، والعكس بالعكس، وتصبح **الكلاسيكية** التى كانت إيجابية فى البداية سلبية، ويعرف **الانحطاط** (décadentisme) تأرجحا وتطورا أوليا مزدوجا:

إيجابيا وسلبيا، ويحظى نيرون (Néron) باعتباره رمزا بمعالجة مماثلة. وعليه، توجد إيحاءات تصاعدية وتنازلية: تكون المعانى القديمة (الأولية) لمفهوم **حسن التعليل** (Con-ceit) مثلا، أكثر بساطة وأقل دقة من المعانى الحديثة، وهناك فى **الجانب الآخر**: التفكك والتدهور والتلف و"الهرم" . يقول الأب تيراسون (Abbé Terrasson) – وهذه ملاحظة يرجع عهدها إلى القرن ١٨ – : "إن الكلمات لتهرم بسبب عدم الاستعمال، والأفكار بفرط الاستعمال"، وقد تم الحديث أيضا عن "قانون تدهور المعنى". يعنى ذلك كل تلف لدلالة أصلية معينة أو **ضياعها أو إهمالها** ، وهى ظاهرة يؤكدها فضلا عن ذلك تاريخ الأفكار الأدبية: ظواهر العلمنة (laicisation) والتدهور والتلف المتواصلة. وتبرز هذه الظاهرة، فى مجال الأفكار الأدبية، من حيث هى نتيجة حتمية للتنوع الدلالى والتطور الذى يحدث تحت تأثير مختلف "البيئات". وتلك هى حالة فكرة **الواقعية** (وعدة أفكار أخرى) التى تكون معناها تارة فضفاضة أكثر من اللازم ، وتارة أخرى ضيقة أكثر مما ينبغى حسب الظروف.

بإمكاننا الآن أن ندرك أحسن عدم اكتراث عدد من النقاد بنسبية المصطلحية – الأدبية وعدم استقرارها، أو لامبالاتهم بها أو تشككهم فيها: "**أبدعوا الأعمال الأدبية الحية** (Fatemi case vive) وسموها كما تشاؤون" (دوسانكتيس De Sanctis) ، وما جنس **أسير القوقاز** لبوشكين (pouchkine) ؟ "حكاية أو قصيدة (نثرية) أو كل ما تشاؤون.. (تينيا نوف). إنها ردة فعل يمكن تفسيرها نفسيا، إلا أنها مع ذلك غير مقبولة من الوجهة المنهجية ، لأن تعارض المجادلات الأدبية وفوضاها (التامين فى الغالب) هما بالضبط، كما قد لاحظنا ذلك أعلاه (فصل II) نتيجتان للتشككية والنسبية والعرفية التى تتجلى فى هذا المجال، وعلى كل حال يسعى نقد الأفكار الأدبية إلى اقتراح منهجية دقيقة من شأنها تنسيق هذا المتذبذب (Protée) الدلالى المخيف الذى يسمى "الفكرة الأدبية، وتوضيحه وتنظيمه ...

٣- إن قراءة النموذج التاريخية بحصر المعنى، وهى منهجية تاريخية قادرة على تنسيق تاريخ الأفكار الأدبية وبنينته، قراءة حاسمة، وهى نتيجة لتقارب وضعيتين تاريخيتين مجتمعتين فى محصلة واحدة :

(أ) تتطابق إقامة النموذج (على مستوى البناء والإعداد التقنى) مع لحظة معينة من التطور الروحى للناقد، ومع مرحلة تاريخية، محددة بوضوح، من تكوينه الأيديولوجى والثقافى والأدبى ، لأن واضع النموذج يعمل بواسطة تماثلات وتركيبات شخصية مع عناصر تقدمها له كلية "الأخبار" التاريخية الجاهزة فى فترة معينة ومرحلة معينة وطور تاريخى معين.

(ب) يعمل واضع النموذج، فى نفس الوقت، انطلاقا من أفق معين. إنه يتموضع داخل منظور تاريخى محدد، ويقوِّم من خلاله الأفكار الأدبية ويفحصها، وينطلق من المستوى الحالى للمعارف ومن الطور الراهن للوعى التاريخى الذى يؤثر فى عمله ، شاء ذلك أو أباه . إذن يظهر كل تعريف أدبى **فى الحال** (hic et nuc) داخل سياق محدد يكيف تخطيط كل نموذج فى مجموعه الخاص، كما يكيف تخطيط عناصره المكونة كلها بإبرازها أو تحريكها، وأيضا فإن كل نموذج "مؤرَّخ" ، بذلك تتوافق لحظة بنينته مع لحظة تبلوره التاريخية، من ثمة يتطابق نموذج فكرة **الحديث** مع لحظة ظهوره التاريخية الحديثة ؛ فتتمذج العناصر التاريخية بالطريقة نفسها، فكر الناقد "المنمذِج" وحصيلة النمذجة، وهكذا تتطابق مع القراءة التاريخية نصية تاريخية متناظرة ومتقاربة.

ينبغى كذلك توضيح أن واضع النماذج يستخدم، فى الواقع، نمطين من البناءات التاريخية؛ إذ فى تطبيق النمذجة يتراكب هذان النشاطان إلى حد يصبحان فيه متماهيين بواسطة الترابط الجدلى، ومع ذلك يمكن ملاحظة نشاطين مختلفين من الوجهة النظرية :

١- إن المبادرة الشخصية التاريخية للنمذجة (أى فعل النمذجة بحصر المعنى)، التى تحمل توقيعا وتملك هوية تكون من نتاج شخصية علمية، تبقى فى نظرنا مبادرة جوهرية، ولأن بناء النموذج عمل من نمط تاريخى، فإنه يستجيب لبعض المقتضيات الخاصة به : مماهاة الانسجام، وتعويض التحليل بالتركيب، وتجاوز التقسيمات المتسلسلة زمنيا الصارمة، ودحض المعطيات الفردية المنتشرة والتجريبية حصرا، لأن

بناء النماذج يتطابق مع تاريخ "البنيات" لا مع تاريخ "الأحداث" . إن النموذج ينظم؛ إذ يدخل نظاما خاصا يميزه فى كتلة الأفكار والوقائع العرضية وينظمها، وهدفه هو إقامة تاريخ معقلن للأفكار الأدبية، وتقتضى النمذجة كذلك الانتقاء والتخطيط والخطية وإعادة البناء، وهى عمليات مميزة لأعمال من هذا النوع ومطبقة عادة فى تاريخ الأفكار.

(ب) يستخدم أى واضع للنماذج ، فى نفس الوقت ، مواد تاريخية مشروطة مسبقا (préconditionnées) ومنمذجة مسبقا (prémodilisées) ، أولا، بالمعنى الواسع لانحراف "شكل" النموذج ولمشروطيته التاريخية، وهو تعيين ينعكس على مظاهر ثوابت النموذج الملموسة والظرفية والظاهراتية، فيحصل شكل قار (نموذج فكرة الأدب مثلا) على مضامين متغيرة، تبعا لمختلف العصور التاريخية، ومن الطبيعى أن **الحديث والحداثة** يحصلان على حلول تاريخية مختلفة فى القرون ١٦ و١٧ و١٨ و١٩ و٢٠، دون أن يتوقفا عن الحصول على نفس البنية وعلى علاقات ثابتة ووظائف متماهية. ثانيا، يمر أى وجود تاريخى لفكرة أدبية معينة بأطوار نمطية وضرورية تنتمى إلى "النمط الأصلى" المنطقى لتطورها ، وإلى معانيها الدلالية الجوهرية. وتتطابق مع المراحل التاريخية المختلفة أنماط نوعية من الحلول التى لا يمكن إدراكها فى ظروف أخرى أو فى لحظات تاريخية أخرى . من هنا يتضح أن تغير الأفكار الأدبية لا يتعلق بتشكيليات فردية "غير قابلة للتكرار"، وإنما **بأنماط تاريخية** من التعريفات، وتفترض كل فكرة عددا من المراحل الضرورية والدورية، وسلسلة من النقط الحاسمة التى تسمح لكل وضعية تاريخية جديدة بالتبلور بأقصى حد من الكثافة والوضوح، فإن كانت النمطية والسوسيولوجية التاريخية تدرسان نمطا من العلاقات ومواقف إنسانية ووضعيات تاريخية ملموسة ، فإن النموذج الفنى – ولا سيما نموذج الأفكار الأدبية – يخضع لأنماط تاريخية نوعية . وفى آخر الأمر يكون اختيار النموذج محدداً تاريخياً . لنضف أخيرا أن الباحث يصادف نماذج تاريخية "جاهزة مسبقا" **تماما ويتبناها**: أى **المواضع** (topoi) الشهيرة التى هى إنتاجات تاريخية وفى نفس الوقت بنيات **فوق** تاريخية

(Suprahistoriques)، وعناصر تراث نظرى أدبى مشترك، ونمطية فوق زمانية-Su)
prate mporelle) وعالمية ، وهو وضع تترجمه حالة مزدوجة. إن هذه **المواضع** -to)
poi)متعالية على التاريخ بحكم طابعها القار والنمطى الأصلى، إلا أنها ملازمة له بحكم قدرتها على تركيز مجموعة من المبادئ الجمالية الجوهرية الخاصة ببعض العصور التاريخية وبلورتها، بالاضافة إلى ذلك ، يبين التاريخ وجود تكرار متواتر لبعض **المواضع** (topoi) ، فى حين تكون أخرى غائبة تماماً، وكذلك طابع بعض **المواضع** النوعى والتمثيلى فى مختلف العصور التاريخية ، وسمة جميع تلك **المواضع** وأسلوبها التاريخى، ثم تغير **المواضع** التقليدية التاريخى ، وهو تغير حقيقى للتقليد، وأخيرا وظائف تاريخية ونوعية لجميع المستنسخات الأدبية والنظرية . فتصبح بذلك القراءة الموضعية (topique) للأفكار الأدبية قراءة تاريخية لحالات استمرار تاريخ الأفكار الأدبية.

٤ – يتضمن تصور النموذج من حيث هو "قراءة تاريخية" تناقضا (ظاهراً) ينبغى توضيحه ، لأن "النموذج" ينتمى إلى المقولة التاريخية الواصفة (métahistorique) المتعارضة تماما مع التاريخ ، إذن مع الظواهر الفردية والوحيدة ، ومع الحركة والتغير والتحول . من هنا يأتى مصدر الالتباس الأصلى لكل فكرة أدبية باعتبارها "بنية" ذات ميل مزدوج: تخطيطية وعامة وفوق تاريخية، وفى نفس الوقت خاضعة لتطورات وشروط متواصلة وقابلة للتحقق فقط داخل نسق معين قادر على تنظيمها وامتصاصها، وإن كان لنموذج الفكرة الأدبية هو كذلك – حسب التعريف السابق – صلاحية تاريخية تفترض طريقة اشتغاله سلسلة من العمليات المتقاربة : تعويض المفهوم التاريخى بمفهوم عبر تاريخى ، واختزال جميع الأحداث (جميع النصوص النظرية الفردية) إلى أبعاد لمقولة واحدة ، والتعبير عن هذه المقولة بمصطلحات نسقية بنيوية ، وأخيرا إيجاد منهجية قادرة على الاضطلاع بالتاريخ (ولزوماته كلها) على مستوى البناء والقراءة الحاليين، وجديرة بأن تدركه وتتمثله وتعبر عنه باعتباره حضورا آنيا.

إنها عملية من أصعب العمليات بسبب عدة مقومات ذات طابع تاريخى، منها أولاً ، هذا العائق الأساسى: لا يوجد "نموذج" وشكل للتحولات الاجتماعية ، ولا يمكن تصور ولو واحد منها ، فالبنيات يمكن أن تتماهى غير أن من الصعب جدا مماهاة سيرورة تشكلها، بل من المستحيل كذلك الكشف عن نموذج جميع هذه السيرورات من التشكل ، ويتمثل العائق الآخر فى أن الصراع الدائم يجعل ما هو سكونى يتعارض مع ما هو دينامى ، ويجعل النمطية تتعارض مع التسلسل الزمنى والتواصل مع عدم التواصل، ففى الواقع تتعارض رؤيتان مقوليتان يليهما عرفان نظريان ومنهجيان استكشافيان. من جهة هناك ما قبلية (apriorisme) الحل **النمطى** (=النمط الأصلى، **الموضع**، النموذج، إلخ) ووحدته وثباته وعموميته، ومن جهة أخرى خاصية الحل التاريخى التجريبية ومتعددة الأشكال والمتنوعة والخاصة (= تتابع التشكيلات النصية للفكرة الأدبية) . إن هذين العرفين، فى نهاية الأمر، "اعتباطيان" أيضا. غير أن الوجهة النظرية – النمطية تنم عن طابع منطقى وعام وموحد ومتفوق بشكل واضح على الوجهة التاريخية ، والحق أن المجال الذى تحتضنه هذه الوجهة الأخيرة طارئ وعابر وعرضى ، لذلك هناك صعوبة جمة (مقترنة بمخاطر كبيرة) لإدخال مبدأ موحد ومنطقى ومنظم فى التاريخ (وفى هذه الحالة تاريخ الأفكار) بواسطة ترابطات وتشاكلات وتوازيات وتناظرات عبر زمنية (Transtemporelles) ولا تاريخية (anhistoriques) بالتحديد .

فإلى أى حد يجوز لنا "تخطيط" التاريخ والحركة التاريخية ؟ إن الجدلية الأكثر دقة لا تستبعد التجريدية الاستكشافية والتنسيق ، وبعبارات أخرى النمذجة فحسب ، بل **تستلزمها** كذلك، إذ نجد فى **الأيديولوجية الألمانية** (Die deutche Ideologie) لماركس مرجعا دقيقا فى هذا المعنى، والتعارض المطلق بين "النسق" و"النموذج" و"التاريخ"، ميتافيزيقى محض إن صح القول، وتفنده الجدلية الحية لسيروة الفكر التى تقتضى عزل كل السيرورات التطورية الخاضعة للملاحظة والتأمل وتبسيطها، عزل وتبسيط ينتجهما كل تأطير منهجى؛ إذ لا يمكن تمثل الحركة (بما فيها حركة الأفكار الأدبية)

أو التعبير عنها أو تصورها دون تبسيط، لا الحركة وحدها و "اختصارها" وتجميدها، بل كذلك المفاهيم التى تعبر عنها، هكذا تكتسب نمذجة تاريخ الأفكار الأدبية مرة أخرى مشروعيتها.

هكذا تجد مسألة إدماج التاريخ فى النموذج نفسها، هى كذلك، قد تمت تسويتها، ويحدث هذا الإدماج على أى مستوى من مستويات البنية، وفى أية مرحلة من مراحلها التاريخية، حالما يمكن الكشف عن نظام واضح خلال سير الفكرة الأدبية، وهذا الشرط له نفس المضمون ونفس الدلالة مثل "الوضعية" التاريخية الحقيقة المنمذجة والمنعكسة بدورها على الوعى المنمذج لكل فكرة أدبية. علينا أن نشير إلى أن "الشكلانية" (كيفما كان مظهرها) لا تستبعد منظور الأفكار وبعدها التاريخيين أبدا، لأن شرعية المبدأ العام (القائل إن "تاريخ الأدب، أو **الفن**، مرتبط ارتباطا وثيقا بالمتواليات التاريخية الأخرى، وكل متوالية من تلك المتواليات تتضمن نسيجا معقدا من القوانين البنيوية الخاصة بها") يمكن أن تشمل كذلك دائرة الأفكار الأدبية، فالتوضيح التالى (الذى يعتبر ضرورياً فى نظرنا) يبدو مقبولا ومشروعا فى مجالى الأدب وتاريخ الأفكار: "لا يمكن حل المسألة الواقعية لاختيار اتجاه أو على الأقل مهيمنة، دون القيام بتحليل العلاقة الموجودة بين المتوالية الأدبية والمتواليات الاجتماعية الأخرى"، وتدافع **أطروحات** ١٩٢٩ [الشكلانية] عن نفس الموقف: "على البحث أن يتجنب الذاتية، يعنى تحليل (الباحث) وتقييمه الوقائع الشعرية للماضى أو لشعوب أخرى من وجهة عاداته الشعرية الخاصة به، ومن وجهة المعايير الجمالية التى وجهت تكوينه ... فلابد لكل عصر من تصنيف ملازم واضح للوظائف الشعرية الاستثنائية، أى قائمة للأجناس الشعرية". وتقر كذلك بعض التأويلات الراهنة للنموذج بـ "إحداثيات إمكانية" دقيقة. إذن يقتضى شرط "القراءة التاريخية" للنماذج الإقرار بتاريخية مزدوجة لـ:

(أ) علاقات النموذج التاريخية.

(ب) التشكل التاريخي للنموذج المتضمن في التاريخ على مستوى كل لحظة تاريخية، لأن كل فكرة فعل يوجد في وضعية تاريخية، ويستلزم تعقد هذه العلاقات، الهرمنوطيقية أساسا، شروحا تحليلية جديدة.

٥ – هناك إثبات أولي يفرض نفسه، قد لا يتعلق الأمر في مثل هذا المنظور بمسألة الصراعات والتواترات بين "النماذج" و"التاريخ"، بل نحن على صلة بمشروطيات وتوافقات ضمن علاقة جدلية – تاريخية مزدوجة: النموذج "يحدد التاريخ، والتاريخ يحدده، والنموذج يؤكد التاريخ ويؤسسه، والتاريخ يؤكده ويؤسسه، وهذا بالتناوب مع لحظات مهيمنة في اتجاه أو في آخر، ولا تبقى هذه العلاقة علاقة تعارض وانحراف وتفاوت (مثل الحالة "الكلاسيكية" في علاقة لغة / كلام، أو عمل فني / نموذج فني) ، لتتحول إلى علاقة تكاثف وتركيب جدلي، لأن النموذج يجسد تاريخ الفكرة الأدبية ويبلوره، ويمثل تاريخ الفكرة الأدبية بدوره مرحلة هرمنوطيقية جوهرية في بناء النموذج (راجع التحليل المفصل لهذه العلاقة في الفصل VIII) . وبواسطة قدرة النموذج على البنينة يعين وجود الفكرة الأدبية ويؤكده ، في حين يحقق تاريخ الفكرة الأدبية (وسنرى كيف يتم ذلك فيما بعد) النموذج الذي يسهل بفضله فك شفرة تاريخ الفكرة وبنينته و" قراءته". فتسير نفس الرؤية المقولية إذن في كلا الاتجاهين من الأعلى إلى الأسفل انطلاقا من النموذج نحو التاريخ، ومن الأسفل إلى الأعلى انطلاقا من التاريخ نحو النموذج. إننا نحقق تاريخا يؤكد ثوابته الخاصة به ويضمنها، في حين تؤكد تلك المقولات والثوابت تاريخها الخاص بها وتضمنه.

ولا يمكن تجاوز العملية النمطية اللا تاريخية إلا بإعطاء طابع تاريخي مطابق للمقاربة الشكلانية، واذ تتطابق البنية مع تمظهرها التاريخي، و"الشكل" يتوافق مع مضمونه الخاص به ، يصبح نموذج الفكرة الأدبية نتيجة التقاء مخطط معين والمادة التاريخية التي تعطيه تشكلا معينا. إن التاريخ ينصاع للمخطط ويرد إلى النظام، أما

المخطط فيخضع للتاريخ (يعنى للنموذج المتموضع تاريخيا، و"للنمط المثالى") إلخ.
وبذلك فإن كل مادة ناقصة "تشكلها" النمذجة، معنى هذا أن تاريخ الفكرة الأدبية يمكن أن تعاد بنينته دوريا إذا تم إدخاله في شكل مفتوح يخضع لـ" قاعدة توليدية" مستعارة لنموذج عملى تؤسسه عناصره الوظيفية الخاصة به، وإن أمكن لبنية اجتماعية، مهما تكن بأن تتماثل مع نموذج ملائم، فلماذا قد لا تعمل هذه الإوالية نفسها فى حالة الأفكار الأدبية؟ إن البنية بحصر المعنى تتطابق مع سير الفكرة التاريخى فى حين يصبح النموذج **الصورة** (Simulacre) النظرية والاستكشافية التى بفضلها يسهل فك رموز تلك البنية و"حل شفرتها"، إنه توافق يفرض مماهاة منهجية كاملة : النموذج = التاريخ . إذن فالنموذج تاريخ، إنه بنية منمذجة، ويتطابق تأسيسه (النظرى) مع تمظهره (التاريخى) . هكذا يصبح النموذج بالذات تاريخا للفكرة المنمذجة فى جميع أشكالها النمطية والثابتة، أى تاريخ فكرة أدبية معتبر من حيث هو إبداع دائم وتسرب ثان فى النموذج ، وشكل لتلقائية ونظام متزامنين. إن تطور الفكرة نتيجة للتاريخ، غير أن هذا التاريخ يلتقطه نموذج معين وينظمه، والنموذج "يتبع" التاريخ عن قرب ويخضعه ويبنينه باستمرار، مانحا إياه انسجاما واستقرارا ووحدة، فالعملية فى مجموعها تفضى إلى تركيب.

لم تعد الفكرة الأدبية بهذه الطريقة تكوّن مع المنطق والنموذج وكليته المادية سوى شيء واحد، لأن "منطق" النموذج يتوافق توافقا تاما مع منطق سيرها التاريخى، وبذلك يكشف "منطق" النموذج المعادل لنسقها الخفى من خلال التاريخ، عن تطوره الخاص به، فى حين يكشف الاتجاه الذى تمتد فيه الفكرة ، فى منطق النموذج عن تأكيد لوجوده وانسجامه الخاصين به. إنه تقارب تشاكلى وأنطولوجى لـ"منطقين" اثنين، مماثل للهوية الجدلية للمفهوم والحقيقة الموضوعية، وتصبح المعرفة التاريخية "قالبا" لمنطق ملازم **وشكله** ، وهو نسق علائقى (relationnel) كامن حقيقى يتوافق كليا مع تمثل التاريخ الكامل لفكرة أدبية معينة. لذلك يحتمل كل نموذج ذو طابع تاريخى (من هذا النمط) مظاهر من بين المظاهر الأكثر تعارضا ، ويدمجها ويعتمدها ، فيمكنه إذن

تأسيس وحدة حقيقية من المظاهر المتناقضة: تجريدية ومادية، عقلية وجسية، خفية وظاهرة، ويحولها إلى تقارب استكشافى، وإلا ستكون النمذجة مستحيلة تماما، وهذه عملية ييسرها كثيرا الطابع التجريدى – النظرى للمتغيرات والطوارئ التى تعرفها الأفكار الأدبية.

تقوم العلاقة الجوهرية **نموذج – تاريخى** إذن على مماهاة المستوى المنطقى (حسب المنهج الجدلى – الواقعى المذكور أعلاه) والمستوى البنيوى والتاريخى ، إنه حل من شانه فتح آفاق جديدة فى مجال "تاريخ" الأفكار الأدبية :

(أ) يعادل تقدم الفكرة الأدبية فى التاريخ توضيعا (objectivation) وتحيينا أبديين ، لأن الفكرة الأدبية تتطابق – بالفعل – مع حركتها التاريخية: **التاريخ فى النموذج = النموذج فى التاريخ** ، ويتراكب وضعها الأنطولوجى ووضعها التاريخى إلى حد التماهى، فتكشف عن جوهرها وتتحدد وتحيا تاريخيا، ولا يمكن أن تعرف إلا **من خلال** التاريخ **وبواسطته**، ويتعادل لنفس السبب، "تاريخ" الفكرة الأدبية مع الفكرة بصفتها "عملا أدبيا" أى كلية تاريخ الفكرة الأدبية المعتبرة من حيث هى عمل مفتوح يتطور باستمرار.

(ب) يظل اتجاه الفكرة الأدبية التاريخى، من البداية إلى النهاية ، ملازما وكامنا، ويمثل كل وجود تاريخى لها شكلا كامنا، وهذا يعنى أن تاريخها (= السير الوقعى – النصى) لا يفتأ يطور كلية المقدمات الأولية الخاصة بمبدئه التنظيمى الداخلى و"المنطقى" ويحينها. إن جميع المواقف والأطروحات والتوجهات الجوهرية (وهذا تأكيد جديد لتلك الأطروحة المقدمة أعلاه فى الفصلين IV و V و 3) لتتحدد منذ البداية. وأيضا يتطابق تعريف الفكرة التاريخى مع تعريفها النظرى ، لأن كل فكرة أدبية تتحدد فى الزمان والتاريخ، داخل انسجامها الكامن الخاص بها، ينتج عن ذلك أن التعريف الشامل للفكرة الأدبية يتكون من كلية المعانى والتعريفات التى ينتجها تاريخ لانهائى.

(ج) وفى نفس الوقت يطور تاريخ الفكرة الأدبيـة ، أثناء المسـيـر، كليـة دلالاته الكامنة تبعا لنفس المعادلات: التاريخ = الطاقة والوعاء الدلالى الواسع جدا، وتطور كل فكرة أدبية سلسلة من اللزومات المدرجة فى عباراتها النظرية المتتابعة، ولا يفتأ التاريخ يوسع تلك الإيحاءات والدلالات و"يحللها".

(د) يتطابق تاريخ الفكرة الأدبية مع "نموذجه" التاريخى الخاص به الذى يُخضع جميع تمظهرات الفكرة الأدبية التاريخية وينظمها ، وليس هذا النموذج سوى انعكاس مثالى للفكرة الأدبية أثناء تسلسلها ، لذلك تتوافق مكونات الفكرة مع "نموذجها" الذى "يتكون" باستمرار ، بقدر ما ينتج التاريخ عناصر جديدة قابلة للاستعادة، وبقدر ما يمكن للنموذج امتصاصها وإدماجها فى **بنيته**. يستخلص من ذلك أن ظهور النموذج وتأسيسه لا يدلان على بداية تمظهره التاريخى بواسطة النصوص، لأن الطور التأسيسى يكون متبوعا، حسب الاقتضاء، بمرحلة توضيحية ووظيفية طويله من التصحيح والتصديق.

يكشف مثل هذا النموذج ، وهو نتيجة **للقراءة** التاريخية ، فى الواقع عن مخطط كامن فى التاريخ. ولهذا الحدث دلالة مزدوجة:

١- يرتسم كل نموذج ويتحقق فى التاريخ بالتدريج ، ولا يمكن أن يتم بناؤه إلا بمعطيات تاريخية.

٢- يكرر التاريخ النموذج على قدر انصرامه ، ولا يمثل سيره الموضعى إلا إثباتا **ما بعديا** لمخطط **ما قبلى**. إنه تصديق من الداخل على شكل يشمل سيناريو بأكمله مؤهل للتحيين فيما بعد. إن تعريف الفكرة الأولى (فى مرحلة **نموه الأول** (in ovo) وفى حالة "المشتق الأيديولوجى" و"النمطية الأصلية")، يعمل كأنه يشكل مسبقا تاريخا كامنا، ولا تفتأ الظواهر التاريخية الموضوعية اللاحقة تطوره وتوضحه، وهى عملية تكميلية بدقة تامة ، التاريخ يؤكد النموذج، والنموذج يكشف عن تاريخيته الخاصة به فى التاريخ، فيتحدد بالتدريج ويأخذ مجراه و"يرتسم" طوال مساره التاريخى. يتطابق

بـهذه الطريقة خطاب **التقدم** مع خطاب **فكرة التقدم** ، ولا يكوِّن خطاب **الحديث مع فكرة الحديث** سوى شيء واحد إلخ.

كل ذلك يحدث كأن الفكرة الأدبية كانت "تتوضح" (بالمعنى الاشتقاقى للمصطلح: التوضيح Explicatio = التجلى Deroulement) وتصف نفسها بنفسها طوال مراحلها التاريخية . هكذا تتطابق التعريفات المتتابعة للفكرة مع بيانها التحليلى المحدد مسبقا، فى حين لا تفتأ مختلف الظروف التاريخية تطلق سيرورة "مشفرة" مسبقا أو تعجلها أو توقفها . وهى عملية تماثل عرض شريط تصويرى. إن تصورنا للنموذج ليبتعد هنا أيضا عن "النمط المثالى" الفيبرى (Weberien) التقليدى الذى بمقتضاه "تكون مهمة العمل التاريخى هى تحديد، فى كل حالة خاصة، إلى أى مدى تقترب أو تبتعد الحقيقة عن هذه اللوحة **المثالية** "فبالعكس، يتوافق فى نظرنا "مضمون" الفكرة مع "شكلها" فى جمع لحظات تقاربهما؛ إذ يلتحم نموذج فكرة **الحديث** (مثل كل فكرة أخرى على كل حال) بالعناصر التاريخية التى تبرهن على صحتها، ويقترن النسق الشكلى **بالحقيقة، وتتحول** إلى شكل ما ، وهكذا تصبح فوق زمانية ومقولية.

معني ذلك أن كل نموذج "محكوم عليه" بأن يكون فى آن واحد "تاريخيا" و"هو ذاته". فكل نموذج للحديث مجبر ومرغم على أن يكون "حديثا"، وقد لا يكون إلا "حديثا" حتما ومدركا على مستوى الوعى النقدى الحديث . إنها نمذجة تتجاوز كل مشروطية دقيقة متسلسلة زمنيا (chronologique) . هكذا تزول عدة صعوبات: التأريخ المطلق وتقلب التسلسلات المباشرة و"الأصول" (بحيث إن نموذج الحديث يمتص معانى بالية ، وقد يتحدد بتعريفات قديمة) . فمتى وفى أى عصر يصبح **الحديث** "حديثا" فعلا؟ إنه دائما حديث على مستوى كل **مقطع** زمنى من معاينته التحليلية وبنيته النسقية.

تحصل دائرية النموذج فصل (3, IV) ، بنفس الطريقة ، على طابع تاريخى، فى حين يصبح تاريخ النموذج دائريا حتما، وتكرر كل فكرة أدبية وجودها التاريخى داخل "نموذجها" النمطى الأصلى والطبيعى ، وهى تتلاحق مثل شكل لولبى مفتوح. إن العودة

الدورية لتاريخ الفكرة محتمل ويمكن إدراكه، لأن تلاحق النموذج خلال جميع مراحلة يتراكب تماما مع دوران الفكرة حول محورها. وهذا هو الدليل الإضافى لصالح "التاريخ المثالى الأبدى" لفكرة أدبية لا نهائية ودورانية خلال مدة إقراراتها التاريخية كلها، باختصار الفكرة تبحث عن وجودها التاريخى الخاص والمعادل لتمظهرات نمطها الأولى الخاص.

تقتضى هذه المشروطية المزدوجة انتقالا تاريخيا مزدوجا : انتقال نموذج الفكرة الأدبية ، وهو تعبير عن الوضعية التاريخية للناقد الذى يعده تدريجيا، وانتقال المادة التاريخية المؤهلة لتأكيده والتى تنتقل فى نفس الوقت مع النموذج، وتقدم له نصوصا وثوابت **ومواضع** (topoi) إلخ ، وهى عناصر تسمح له بأن ينطلق ويعمل ويتعدل ويتحسن. إنها تاريخية متواصلة بإمكانها تفادى الشكلانية المجردة والبناء المصطنع والوثوقى، فتعوضه بـ"وثائق" قابلة للتكامل وخاضعة لمنطق نسقى، ويمكن الحديث كذلك فى هذا المستوى عن "تناص" حقيقى للفكرة الأدبية من حيث هى عمل أدبى : وهو النموذج بصفته تركيبا لجميع أجزاء تاريخه النصى.

إن الحقيقة - الأكيدة - لثوابت النموذج وتشكيلاته النمطية الأصلية والموضعية لا تعارض البتة مشروطيتها التاريخية، بل بالعكس، ينتج تاريخ الفكرة الأدبية كلية اللامتغيرات، ويعيش كل لا متغير (invariant) تاريخه الخاص به ، ويحصل كل شكل موضعى (Topique) على مضمون تاريخى، وكل تركيب من هذه التراكيب نتيجة لتركيب جدلى وتجسيد (matérialization) وشخصنة (personnalisation) تاريخية فى سلسلة متواصلة. هكذا تشكل كلية هذه العناصر التاريخية - الثابتة تاريخ فكرة أدبية واقعى وموثق، ومفهوم "الثابتة التاريخية - الجدلية ذاته تاريخى - جدلى بهذا المعنى، بحيث يخضع إلى مشروطيات وتحولات وتدقيقات تاريخية متواصلة. وليس "النمط المثالى"، تعبيرا مباشرا عن حقيقة تاريخية معينة، بل هى التى يمكن أن تؤكده باستمرار. ويجد نموذج الفكرة الأدبية نفسه فى نفس الوضعية، وشأن ذلك شأن جميع **المواضع** (topoi)

النظرية – الأدبية التى يتطور "مضمونها و"مبدؤها التاريخى" وهما يبلوران مختلف، "وجهات النظر" التاريخية. إن التحقق، على مر الزمن، من عرف مصطلحى ومصطلحية الثوابت التى تقتضيها الفكرة الأدبية، تاريخى فى حد ذاته؛ يتعلق الأمر إجمالا بعرف مقرر تاريخيا.

لقد سبق أن عولجت المسألة التالية معالجة سطحية (فصل 3,III -V 2) وينبغى البت فيها بأكثر ما يمكن من الوضوح : ما الوضع التاريخى والوظيفى للعناصر الجديدة التى ينتجها حتما تاريخ أية فكرة أدبية ؟ فطوال سيرة فكرة أدبية معينة تظهر – بالتواقت أو بالتتابع – عناصر لا متغيرة (**مواضع** topio وثوابت إلخ) عددها، بالطبع ، كبير أو قليل حسب الظروف، غير أن ظهور تلك العناصر الجديدة(العفوية أو غير المتوقعة من حيث مبدأ السببية النوعية إلخ) لا يحدث أى خلل فى عمل النموذج، وبالأحرى لا يسبب انحلاله، وقبل كل شىء ليست مماهاة الثوابت الجديدة ممكنة إلا فى منظور وعلى مستوى نموذج مكون ومبنين مسبقا، لأن إوالية نموذج موجود هى وحدها القادرة على إقرار عناصر جديدة وإدماجها ومفصلتها ، إلا أن هذا الإقرار أو الإدماج التمفصل ليس ممكنا إلا بقدر ما تكون العناصر الجديدة غير متعارضة مع هذه العملية، ولا تشوه بنية النموذج المكونة سلفا ولا تنسفها . بعبارات أخرى إن كل إثبات للعناصر الجديدة خاضع خضوعا مطلقا لقاعدة النموذج الوظيفية، ولا يمكن لأى عنصر جديد أن يكون غريبا أو دخيلا أو شاذاً داخل النموذج بقدر ما يخضع لـ"منطق" النموذج المتلقى، ولا يتعارض مع مقدماته المنطقية (prémisses) ومعاييره الجوهرية، فقد تمكن **الهايكو** (Haikai) اليابانى من الاندماج ، مثلا، فى النسق الرمزى الأوروبى الذى تمثّله على الوجه الأكمل، لذلك لا يستطيع أى عنصر **جديد** (نص وتعريف إلخ) أن " يقوض" النموذج. إذن ليس هناك أى تعارض بين السير التاريخى للنموذج وتأسيسه، لأن العناصر الجديدة تتجمع وتندمج عضويا فى نموذج (قبلى) موجود، أو لا تتجمع ولا تندمج على الإطلاق، وهذا أيضا دليل واضح وبنيوى على أن تلك العناصر الجديدة تنتمى فى الواقع إلى نموذج آخر، أو صلاحية أخرى، أو انسجام آخر يسترجع

عناصره الخاصة به ويدمجها حسب معيار اشتغال مطابق. هكذا ينتهى الأمر بكل عنصر جديد إلى أن يلتقط ويثبت بشكل أو بآخر داخل نموذج محتمل.

وأخيرا، إلى أى حد يصبح النموذج "واعيا" لتاريخه الخاص به ؟ وإلى أى حد يحصل على "وعى" تاريخى؟ إن وجود تمثل عام يتحين بالتتابع فى كل لحظة من لحظاته هو وجود لا جدال فيه: أى أن الفكرة الأدبية باعتبارها تاريخا، ووعيها التاريخى، هما فى نظرنا، شىء واحد بالذات، ويوجدان مندمجان فى نفس الدينامية التاريخية، وتحدد كل مرحلة تاريخية (يعنى كل تعريف **وموضع** وثابتة إلخ) كلية البناء النظرى نفسه وكلية السيرورة الصورية - الفكرية الوحيدة، وتشارك فى ذلك البناء وتلك السيرورة اللذين يتغيران طوال النمذجة. صحيح أنه، تبعا لمختلف الحقب التاريخية، تبدو بعض السمات أكثر وضوحا أو كثافة أو ترددا أو **عددا**، لكن نوعيتها النظرية، ونوعية الرابط الذى يربطها، ونوعية **النسق** الذى ينظمها تبقى دائما هى هى.

٦ - وكون العلاقة **نموذج / تاريخ** هذه تشكل فى حد ذاتها موضعا (Topos) نظريا منتشرا جدا - يعبر عنه حديثا بالعلاقة المعادلة **تزامن /تعاقب** - فإنها تشهد، مرة أخرى ، كم هو واقعى وعنيد حضور المواضع (Topoi) فى مجال الأفكار الأدبية. وهذا **الموضع** "مستنسخ" حقيقى و"عبارة مألوفة" بأقوى مدى المصطلح كله، الذى كان لابد من أن ينطبق عليه ويثبت فى دائرة الأفكار الأدبية. إن ملاحظة موجزة فى مؤلفنا السابق، وبيان صريح عند وصف الفكرة الأدبية البنيوى (فصل II) قد يبينان، مرة أخرى، طابع هذه الصيغة الثابت والمتواتر، الذى نلاحظه فى جميع متغيرات الصراع **نمطية / تاريخ، بنائى / تسلسلى، سكونى / دينامى أو تطورى**. ومن هذه الوجهة صدرت الصيغة مباشرة عن فردنان سوسير الذى تُستغل أفكاره اليوم كليا. ومن الأكيد أن التواقت يتعارض مع التتابع، وأن هناك محور **التواجد** (conexistence) ومحور **التتابع**، وينزع التاريخ إلى تبديل جميع الأنساق ، ويتعارض الزمن المنطقى

والصـورى مع الزمن **التاريخى**، وإنْ تطابق **النموذج** مع "اللغـة" (حتى نسـتعمل نفس المصطلحية) فإن التاريخ، من جهته، يتطابق مع "الكلام"، فالتملص من هذين البديلين الموضـعيين أمر مسـتحيل ، غير أن فى مجـال الأفكار الأدبيـة ، لم تتم بعـد – بشكل نسقى – محاولة تطبيق حل يسمح بمقارنة منهجية (وخاصة لم تتم بعد محاولة إيجاد مثل هذا الحل) . بالطبع لا يمكن لمجموعة من الحلول أن تكون سوى مقولبة ومتواترة ، وهى حـالة لا يمكن إنكارها ، بيـد أن الميـدان خـال لكل أنواع التـفـردات، وخـاصـة لاستدلالات ملموسة على النصوص.

بديهـى أن المنطلق لمثل هذا الإجـراء يكمن فى عـدم كـفـاية المنظور التـاريخى التقليدى، بالإضـافة إلى ذلك، لا يمكن أن تدرس الفكرة الأدبية من الوجهة "التكوينية " أو "التطورية" أو "الحتمية" إلخ وحدها، لأنها تعبر كذلك عن ظاهرة عامة **وعالمية** لا يمكن ضبطهـا وتشكيـلها إلا من خلال رؤية شـاملة وتركيبـية، أما تدخل المعيار التاريخى بحصر المعنى، فلا يفتأ يتجاهل المعطيات الأساسية أو يحرفها: الإحداثيات الرئيسية، ونسق اللامتغـيرات، والمظهـر الموضعى أسـاسا، واتجاه عمل النموذج وصيغته، إنها وضـعية تماثل بشكل دقيق وضـعية النسق اللغوى . من هذه الوجهة يكون التزامن هو وحده المعبر، لأن تعريف "المنطق" الداخلى للنموذج كان يسعى بالضبط إلى تزامنية النمـوذج "المثـاليـة" وهذه النظرية ؛ فـيطلعـهـا على نسق من الثوابت والاسـتـمرارات والتوافقات النمطية القادرة على أن تضـمن لها هــوية لا زمانية معـادلة لتزامـن كلى حقيقى (pansynchronie)). وحتى نبقى فى مجال المماثلات اللسانية، لنشر إلى أن الأمر يتعلق بنفس الانسجام أو الترابط الذى يميز الدائرة المفهومية للـ"حقـل المعجمى، " وقد يمكن التذكير كذلك بمفهوم الاشـتقاق "التزامنى" المختلف تماما عن الاشتقاق "التاريخـى"، فبينما يتلخص هذا فى نسابة (Généalogie) الكلمات، يعانق ذاك "شبكة التـرابطات الشكلية والدلاليـة التى تربط بعـضـهـا ببـعض فى نسق لسـانى مـحـدد"، ويجـعلهـا هذا المظـهـر المهم – دون التـقـليل من قيمـة التـأثيرات التـاريخـية – تقـوم

بدورها الحقيقى. ويبقى معامل فكرة أدبية (**محاكاة وحديث** إلخ) أو نسبة ترددها التاريخى خارجيا وثانويا على كل حال، **لكون** أنساق فكرتى **المحاكاة والحديث** إلخ، موجودة حقيقة ومكونة جيدا، وتعمل وفق الظروف المذكورة أعلاه إلخ ، وإن كانت فكرتا **المحاكاة والحديث** إلخ، فى الغالب، مقررتين فى حقبة معينة أقل منها فى حقبة أخرى وتعيشان فى وضع مغمور وتحجبهما أفكار أخرى، فهذا يعنى أنهما كانتا موجودتين **فعلا**، وأن وجودهما تضمنه قوة نسق نفس الفكرتين واستقراره فى مجموعه.

إن نتائج المنظور التزامنى المنهجية حاسمة بالنسبة لصلاحية كل عملية فى النمذجة. ومن الواضح أن **جميع** النماذج تصبح فى نفس الوقت ممكنة وصحيحة، إذن **حقيقية**. إن نموذجين، أو أكثر ، قد يكونان متزامنين ، لكنهما مختلفان اختلافا شديدا، ولا يقل وفاؤهما لتزامنيتهما الخاصة بهما ، بذلك تكون إمكانية وجود عدة نماذج مفتوحة جدا، وأيضا يتجاوز النظام والزمن المنطقى ويخضعان بالضرورة النظام والزمن التسلسلى - التاريخى ، وما يبدو "اعتباطيا" على المستوى التاريخى يصبح مشروعا ومنسجما تماما على المستوى البنيوى - التزامنى، وإلا سيستحيل كل تصنيف أو كل نمطية نظرية وأدبية. إن هذا المنهج الجديد يتغلغل دائما أكثر فى الدارسات الأدبية حيث لا يتم تطبيقه فقط بل يتم تنظيره أيضا. وإضافة إلى ذلك علينا معاينة أن الأبحاث من هذا النوع تكشف صراحة عن مبدئها "التزامنى". ولتدعيم ما قدمناه منذ لحظة، نكتفى بشاهد واحد (هو، مع ذلك، شاهد نمطى إلى أبعد حد)، يقول روبير دولوفوى (Robert Delevoy) :

"إن الإنسانية لا تعيش بواسطة شرائح وعقود وأجيال بقدر ما تعيش بـ"طفرات قرنية" حسب تعبير فوسيون (Focillon) البليغ. ولإبراز وحدة الحدث المعاصر، علينا أن ننزع إلى إدراكه فى مجموعه وفى عمقه البنيوى، ولن يمكن توقع الوصول إليه دون معالجة البعد التزامنى ، وحده الذى يسمح بالتخلص من النظرة الخطية والأفقية والسكونية القديمة، للقيام على محور "المدة الطويلة" بمصادرات آنية فى الزمان

الفضاء، وكان تين (Taine) على صواب، لا محالة، لما كان يصرح أن نظام السنين ليس هو بالضرورة نظام الأفكار".

بيد أنه سيكون من الخطأ الاعتقاد أن هناك تعارضا مطلقا ونهائيا بين **التزامن والتعاقب** ، المستحيل جدليا على كل حال. إذ الصواب بجانب التركيب ، المعلل بالوجه الأكمل من الوجهات النظرية والتطبيقية والمدقق من الناحية الاستكشافية، وهذا حل كان يُستشف لما كانت هذه المجادلات بعيدة عن حدتها وأهميتها الحالتين . فالتزامنية الخاصة وهم طالما يشارك تاريخ النسق هو نفسه فى نسق معين، إن كفاية هذه الملاحظات يرجع عهدها إلى بدايات البنيوية الأدبية ؛ "اذ كل نسق يقدّم لنا، إلزاميا، من حيث هو تطور ... والتطور يتوفر حتما على طابع نسقى" و"يتضمن كل نسق تزامنى ماضيه ومستقبله اللذين هما عنصراه البنيويان الملازمان" ، فمماثلة **التزامن / التعاقب** بالتعارض **سكونى / دينامى** لا تصح هى كذلك . إن التزامن فى لغة معينة، مثلا لا يقتضى تغيرات وتشفيرات وأنساقا جزئية "خاضعة للقوانين المرنة فى الانتقال من نسق إلى آخر"، ومنتمية إلى نسق شامل فى اللغة. وقد أمكن أيضا تنظير دلالية تعاقبية بنيوية ، وهذا لا يعنى أن جميع الحلول القائمة على اتفاق ومقابلة معينين تكون مقبولة. أكيد أن الحل الأكثر شيوعا هو تعريف التعاقب من حيث هو تتابع من التزامنيات أو "تغير وانتقال من وضعية نسق إلى وضعية نسق آخر"، إذن من حيث هو تتابع لانقطاعات عدة نماذج **مختلفة** وتجميعاتها، بينما يقتضى التركيب الحقيقى تحويلات داخل نفس النسق.

قد يُعتقد أن فى هذا بعض التناقض. فى الواقع يعتبر المنظوران متكاملين، فالتتابع يلتقى بالتواقت، والتواقت يكشف عن التتابع. وإن كان نموذج الفكرة الأدبية يتضمن كل تاريخه المدرج بشكل كامن فى "منطق" الفكرة، فلا تمثل كل لحظة من لحظات تحيينه سوى مقطع من تاريخ وحيد وملازم، وبالعكس إن كان نموذج الفكر الأدبية لا يمكنه أن يتماهى ويعاد تشكيله إلا من خلال تتابع بعض اللحظات التاريخية **وبواسطتها**، فإنه يكون ملازما لذلك التتابع ومدرجا فى سير الفكرة الأدبية التاريخى –

الموضوعى، وإن كانت كل فكرة موجودة سلفا ويحكمها كمونها، فإن فحصها التاريخى (التعاقبى) لا يشكل سوى تدقيق استعادى فى توقع (تزامنى) إذن لا تفتأ السوابق التاريخية للفكرة تحقق عددا من مراحل سلسلة مثالية تتطابق تماما مع الحل الذى يقدمه النقد. أما تفاصيل الفكرة فإنها تظهر بالتتابع ، إلا أنها تجد نفسها قارة ومجتمعة تزامنيا بواسطة إوالية الفكرة، كما بواسطة الوعى المنظم لناقد الأفكار الأدبية. وتنتسب المخططات، طبعا ، إلى الناقد، لكنها تشتمل على تاريخ بأكمله وعلى "منطق" بأكمله فى التاريخ، من هنا توضيعنا بالتتابع لسلسلة من الأجزاء وتقسيمها على شكل نماذج أيديولوجية. إن وصف الفكرة التحليلى والتاريخى تعاقبى ، أما مبدأ ذلك الوصف فهو تزامنى، وتحصل المدة التاريخية على بعد وتنظيم فقط بواسطة تجزيئها وإخضاعها لنموذج معين.

وتبدو الصورة الأقرب إلى الواقع هى صورة التعاقب ، باعتباره "مشهدا" متواقتا لعدة لحظات متموضعة "تاريخيا"، ومن حيث هى [أى اللحظات] أجزاء لنفس النسق المثالى. من هنا يأتى مصدر المسلمة التالية: تعاقب متراكب مع التزامن، تليه قراءة تزامنية للتعاقب (لأن هذين المفهومين ليسا متكاملين فحسب، بل دائريين كذلك) . إذن من الممكن تصور تشكيل وإثبات متبادلين ومتناوبين، لأن محور التواقت ، ومحور التتابع يتقاطعان على غرار تقاطع هندسى متحرك . هكذا باختصار ، يصبح تعاقب التزامن (المعادل لتزامن التعاقب) ممكنا، وقد يبدو هذا أكثر من تناقض أو مجرد لعب بالكلمات، بيد أنه فى الحقيقة، قد سبق أن استشف هذا الحل مبدئيا، فى مجالات أخرى من البحث البنيوى، وبذلك تم الحديث عن "تعاقب كلى" (pandiachronie) ، وعن "تعاقبية لا متغيرة "، وقوانين التوازن الخاصة بالبنيات الدائمة، إذن بالتزامن. ولا يحدث التطور إلا داخل تنظيم وتناسق معينين، لأنه ليس هناك تحولات غامضة، بل فقط "قوانين" لتحولات يمكن "تنميطها" و"تشفيرها" حسب معايير نموذج معين منصوص عليها، وكل تعديل تاريخى مجدول ومفسر، بصفته إمكانية يحددها نسق معين، قد لا يكون سوى تعديل تزامنى إلخ. وهذه التشكيلات ، وأخرى مماثلة، منتشرة انتشارا واسعا بين الباحثين، بما فيهم الباحثون الماركسيون. قد يمكن القول كذلك إن هذا هو

المبدأ على الأقل، إن لم يكن الطور النهائى لهذه المسألة، الذى يمكن من خلاله، حاليا، ارتقاب الحل الصحيح والمناسب.

وهكذا يصبح النموذج بلورة لنظرة تزامنية، وتزامنا قابلا للنمذجة، ولا متغيرا للتغير التاريخى. إننا لا ننفى التعاقب البتة ، فهو لا يفتأ يوضح ويؤكد باستمرار التزامن، أى شكل أدراك مقطع تاريخى هو ذاته "نتيجة" تاريخية. والتطور التاريخى ما انفك إذن يبرز الانسجام الذاتى لنموذجه، يعنى يكشف عنه ويؤكده، والتعاقب يحين الكمونات النسقية والنمطية للفكرة الأدبية، فإن كان الوصف التزامنى ينتمى إلى مخطط ما، يحدد التعاقب استعادته وتكراره داخل ذلك المخطط. وكل لحظة تاريخية تندمج فى نفس النموذج البنيوى و"تغيره"، إنه مجموع دينامى يتشكل من جديد باستمرار فى نفس الاتجاه وحده، وهو تحرك توجهه - كما قد سبق أن رأينا - توجهات دويرية (Cycioidales)، ويقوم هذا التكرار المتواصل كذلك باختيار معين بفعل تحركه بالذات، فيجرى انتقاء كمونيا؛ أى أن النموذج يجتاز بعض المراحل حيث يكون حضوره فيها مغمورا وبسيطا ومتواضعا جدا، أخرى حيث تكون فعاليته وتردده مهمين وجد بارزين، وفى بعض الحقب تظل الكمونات فى حالة إبطاء، فى حين تستغل فى حقب أخرى إلى أقصى حد ، إنه تغير "يفجر" فى نفس الوقت خزان الفكرة الأدبية الدلالى كله، وتسمح المسافة التى يجتازها بظهور الدلالات الخفية الواحدة تلو الأخرى ظهورا واضحا، وتبرز فروقا جديدة وغير متوقعة، ويعادل التعاقب فى هذه الحالة تعدد معنى (polysémie) حقيقى.

إن إوالية هذا التركيب هى إجمالا، كالتالى: نقوم من خلال تدفق الفكرة (= المحور الزمنى والتعاقبى) بتعيين متبوع بتجزيء يوقفه (المحور التزامنى) على مستوى وفى لحظات التعيين المنجز بالذات. ويتوفر هذا "المقطع" أو الجزء على خاصتين أساسيتين:

١- لا يحدد سوى الطور الأخير (مقطع أو مرحلة إلخ) من تاريخ فكرة أدبية وصل - تقريبا - "إلى نهايته".

٢- يعكس هذا الطور (المقطع أو المرحلة إلخ) بنية الفكرة فى مجموعها ، فيصبح نموذج الجزء وبنية المجموع ، حيث وقع التقسيم، متشاكلين ومتجانسين.

إذن، يحق لنا أن نقوم بالتعميم انطلاقا من مقطع دال وموجز **بطبيعة الحال**. وإن حولنا هذا النموذج ذاته طوال محور معين، فلن يمكنه أن يقسم مضمون الأطوار المجزأة ويعيد بنينته إلا تبعا للقانون ("المنطق") الذى يوجه النمذجة بأكملها. إن إدراك التحرك ليس أقل حضورا فى المظهر "التزامنى" لهذا "المقطع السكونى" لذلك فإن قراءة النموذج تكون مبنيَنة و"بنيِنة فى آن واحد.

وعليه تصبح العلاقة **نموذج / تاريخ** واضحة وغامضة فى نفس الوقت. من جهة لأن تحليل البنيات التزامنية يقتضى بالضرورة إحالات تاريخية ثابتة. ومن جهة أخرى يتم التفكير فى كل إحالة تاريخية ضرورية ذاتها بمصطلحات "بنيوية" وبواسطة علاقة منطقية وثابتة مع النموذج ، الذى رغم أنه نتيجة تاريخية ، يتطور بشكل دقيق حسب معياره الداخلى. باختصار ، يمكن أن يتحدد التعاون **تاريخ / نموذج** كالتالى: التاريخ يجسد التعاقب ويوضحه، و"يستجيب" التاريخ (مجازا) لشكل النموذج، ولا يتم تأكيد كل نموذج وفحصه إلا عبر تاريخه أو تصميمه أو هيكله الكامن الذى يؤكد بدوره انسجام أوجه التاريخ الظاهراتية . لنضف أخيرا أنه مهما كانت الظروف فإن السياق التاريخى يحدد دلالة الأفكار الأدبية أو يوضحها أو يبدلها أو يغيرها، لأنه وحده الذى يبرز النموذج أو يجعله عرضة للنسيان، يحينه أو يتجاهله حسب الظروف. "غير أن فى كل هذه الحالات يكون النموذج حاملا سمات وتعيينات تاريخية، وهذا لا يستبعد إمكانية "تحصيل حاصل" حقيقى ، ففى الواقع يعبر النموذج ويتم التعبير عنه بشكل **مختلف** فى كل مرحلة من مساره التاريخى. ها نحن إذن تجاه نموذج يتوفر على وضع تاريخى ذاتى ومزدوج: لا متحرك يعمل تزامنيا من وجهة نموذج سكونى، ويتصرف فى نموذج دينامى. من هنا يأتى مصدر انتقال مزدوج تليه قراءة مزدوجة، انطلاقا من النموذج نحو التاريخ (نموذج "ذو خاصية تاريخية")، ومن التاريخ نحو النموذج (تاريخ "منمذج") طول مسار مزدوج متوافق ومتبادل و - كما سنرى فى

الفصل الموالى – هرمنوطيقى للغاية. إنها فى كلتا الحالتين، شبكة مؤسسة من قبل تباشر عملها، ونموذج مشيد ومشكل ومحدد فى التاريخ.

إن آخر وأكبر مفارقة تتضمنها هذه الوضعية (وهى مفارق تمت الإشارة إليها أعلاه عند معالجتنا لـ"استقرار" الأفكار الأدبية، (الفصل IV , 2) ، تتعلق بنمط خاص من الاستقرار النظرى، ونتيجة المثول التاريخى المتواقت مع النموذج **الدال والمدلول** فى نفس الوقت، إذ نلاحظ فى لحظة محددة، أن النموذج يبدأ فى التحجر والجمود واللاحركة فى زمانه المجرد والمطلق والعبر تاريخى والمتسق والمشارك الخاص به. وتستقر الفكرة الأدبية استقرارا مريحا فى "اللاحركة" حتى لا نقول فى "الابتذال"، الابتذال التاريخى، الذى هو مع ذلك سمة للتاريخية، المشبع والمثبت والكثيف والدال فى تجربة متمثلة ومنمذجة بكاملها. إنه خضوع حتمى كأن الأمر يبقى على حاله داخل النموذج ، ويؤكد كريماس "أن حكمة الأمم التى تزعم أن **كلما تغيرت الأمور بقيت الأشياء على حالها،** تنطوى على قسط وافر من الحقيقة"، فعوض المفاجآت ها هى إذن الاستمرارات و"المستجدات" المتوقعة والمنتظرة والترددادية تقريبا، وكان غوته، دون شك، على صواب حين كتب يقول : "الأفكار تعود والمعتقدات تدوم لكن الأحوال تتتابع ولا تعود إلى الوراء". إنها بديهة بدأ يأخذها بعين الاعتبار البنيويون وكذلك مؤرخو الأفكار التقليديون.

إذن من الممكن إدراك صورة متحركة " للدوام" أو "للأزلية" **وشكل** للوعى التاريخى، بل تاريخ فوق زمنى وموضعى ولا زمنى (وتوجد تعريفات وتوقعات مهمة لدى كل من شلاير ماخر ورانكه (Ranke) ، يصبح داخله التسلسل الزمنى ذاته شكلا للنمذجة وحيث إن العناص السكونية "الكلاسيكية" قد تكون "جديدة"، ويمكن استعادتها فى أعمال أدبية راهنة ، وبما أن العناصر الأسلوبية "الحديثة" قد تكون "قديمة" وموجودة فى أعمال أدبية "قديمة" ، فإن فكرتى **الجديد والقديم** تتجاوزان المستوى المتسلسل زمنيا وتتعاليان عنه بالضرورة ، وتعادل هذه الملاحظة الرؤية

التزامنية الكلية (pansynchronique) للأفكار الأدبية، وبواسطة مجموعة أصول كاملة من نفس المصدر بدأت هذه الاعتبارات تنتشر وتتعمم كذلك فى النظرية الأدبية الرومانية الحالية.

٧ – تؤثر نتائج هذا التحليل المنهجية مباشرة فى **تاريخ ونقد الأفكار الأدبية** ، بصفتهما فرعين معرفيين مستقلين، موضوعهما ومناهجهما النوعية والمتقاربة تتوافق حتى التطابق والتماهى ، كما سيبينه التحليل الموالى، فتاريخ الأفكار الأدبية الجديد ونقدها الجديد يعينان حدودهما بشكل نسقى وجذرى عن جميع المجالات القريبة: **تاريخ الأفكار وتاريخ الأدب والنقد الأدبى**. لكن ليس قبل القيام ، كما تم حتى الآن، باستعادة متواصلة (مثلما فى حالة **الفكرة الأدبية والثابتة والتواتر والدائرية والنموذج** إلخ) لبعض العناصر السابقة التى لا تزال قابلة للاستمرار فى نظرنا، لأن تاريخ ونقد الأفكار الأدبية يظهران ويتطوران وهما يمددان تقليدا لا يمكن إهماله إطلاقا ، تقليد قابل للاستعادة حسب منظور هرمنوطيقى بواسطة تفكيكات وإعادات إدماج نقدية.

١ – يتعلق أول إسهام، دون شك، بالبعد التاريخى لكل فكرة، (بما فى ذلك الفكرة الأدبية) ومظهرها الزمنى، وبدراسة ظهور وتطور أفكار جديدة مدروسة من الوجهة التكونية والتطورية والسياقية والمقولية، بواسطة إدماجها فى الخانات الكبرى لتاريخ "الأفكار لكونها هى" الإطارات" المرجعية التاريخية الضرورية لكل موضعة وتحليل نقدى وتاريخى – أدبى. إن استمرار الأفكار الصريح أو الخفى فى التاريخ، فى اتجاه معين، يتوقع ، إلى حد ما ، ما قد سميناه "منطق" النموذج"، أى منطق الفكرة الأدبية، وكون تاريخ الأفكار التقليدى كان أحيانا يتحدث، هو أيضا، عن "نسق متحرك" وعن "امتداد فى اتجاه واحد" ، هو أمر مهم ، وينبغى كذلك الإشارة إلى انتقاء الأفكار الجديدة وفق معاملها التمثيلى ومداها – اللذين يمكن تسميتهما الموضعية (topologie) والثيمية (thématologie)؛ إذ من البديهى أن تاريخ الأفكار الأدبية ينتمى إلى مجال الموضعية الثيماتية، ومجال "الثيمات الجوهرية". إن هذا التشابه فى الانشغالات يثير الانتباه كذلك، لأن دراسة "حضور" نفس القضية النظرية أو "أفكار" أخرى، و"تأثيرها" فى مختلف دوائر التفكير وفى مختلف الحقب، تشكل توقعا أقرب من منهجنا كذلك،

فالتعريف يلائم، بقسط وافر، مفهوم **الثابتة واللامتغير** مع جميع لزوماته: التوافقات والتوازيات والتماثلات والتماهيات الجوهرية والملاحظات الموضوعية والمثبتة إثباتا دقيقا، من الوجهة الوثائقية والبعيدة مع ذلك عن كل سيرورة لتقليد مباشر، وينبغي – بصورة سريعة، لكن بالدقة المطلوبة كلها – توضيح أن دراسة الأفكار والنماذج الأدبية لا تستلزم فى برنامجها الجوهرى سلسلة كاملة من العمليات النوعية لتاريخ الأفكار أو التاريخ الأدبى التقليدى المتعلقة بـ: المكونات والأصول والتأثيرات ودائرة النشاط إلخ، التى تبقى فائدتها، على هذا المستوى المرجعى، هامشية ووثائقية بحصر المعنى.

وعلى الرغم من أن فرعين معرفيين مشهورين ومكرسين تحت اسمى **تاريخ الفكر** (Geistsgeschichte) **وتاريخ الثقافة** (kulturgeschicht) قد تضاءل نفوذهما، وولى زمانهما كذلك ، فإن فحصا، دون تحيز ، يتيح فى نظرنا، الكشف عن مظاهر لا تزال قابلة للاستمرار والتمثل فى تركيبات جديدة، ويبدو النقد الراهن كما لو فقد حس التركيب والنظرات الشاملة وأصبح خجولا ومشلولا تماما أمام منظور التعميمات المجازفة بنفسها، و"أحادية الجانب" أحيانا ، بتبنيها وجهة نظر موحدة ومتحدة الاتجاه ومقيدة حتما، بيد أن مبدأ **الوحدة والكلية** يحتفظ بكل قيمته، لأنه هو الشكل الوحيد لتعريف الحقب التى تحدد التاريخ الفكرى بوضوح (التيارات والعصور و"الأجيال" إلخ)، وتمييزها. وتتفق آراء أنصار **تاريخ الفكر** وكذلك خصومه حول هذه المسألة . ولو تم إدخال، مكان مفهوم "العضوانية" (organicité) مبدأ "التوافق الوظيفى" القريب منه، لاتخذت روح **تاريخ الفكر** التركيبية (ولتمثلت إذن) معنى بنيويا بشكل واسع، لأن تماهى **الأنماط الجوهرية** (grund - typen) – القابل للاستمرار دائما – الذى تجسده مجموعات الثوابت (konstanten - Züge) وهو تمامه يعادل **الأبنية المثالية** (Ideal Konstructionen) ربما لا يزال جد مهم ، كما أن فعالية تلك الأدوات، فى مجال النمطيات الأسلوبية ودراسة التناقضات الجوهرية فى البنية التحتية المثالية للتركيبات الثقافية، لاجدال فيهما كذلك، وتقدم الثيماتية (بواسطة تعريف الرؤى إلى العالم Weltanschauungen، **وثيمات التفكير** Gedankenstoff ، **ومجموعات الحوافز** (Motivsammlungen) إسهاما

آخر تثبت صحته من جانب آخر. إن هذا الحدس الذى يتشابه أكثر أيضا مع الموقف الذى قد تبنيناه، جدير بالملاحظة على الخصوص. كما أن كل مجال فى الحياة الروحية ينتمى **إلى روح جماعية** (Gesamtgeistes) قد تنتسب بذلك كل فكرة إلى **نموذج جماعى**. (Gesamtmodel)

إن الدلالية التاريخية التى أدرجها مؤسسوها أنفسهم ضمن أهداف تاريخ الأفكار الرئيسية، تمهد الطريق للدراسة النسقية فى المصطلحية الأدبية، بل تبدو كأنها الرائدة المباشرة من خلال دراسة "دور التعديلات والالتباسات الدلالية والتحولات فى دلالة المصطلحات وغموضها، من خلال تاريخ الفكر والذوق". فبفضل أعمال ليوسبتسر (Leo Spitzer) على الخصوص، تعطى اللسانيات أهمية خاصة تماما لـ "تاريخ الكلمات بواسطة تحقيق صلة حقيقية تعيد ربط اللسانيات التاريخية بتاريخ الأفكار وبتاريخ الثقافة ، ويعادل كل تحول دلالى (Bedeutungs wandel) **"تحولا ثقافيا"** (Kulturwandel) فضلا عن ذلك تدعو طبيعة الدليل (Signe) اللسانى ذاتها إلى مماهاة تاريخ الأفكار بتاريخ المعجم (Vocabulaire) وفق العلاقة **دال /مدلول** ، وهما مجالان دلاليان لهما تاريخ متوافق أو متراكب، وهذه وجهة نظر يقبلها كل من مؤرخى الفلسفة ومؤرخى المعجم والمعجميين ومؤرخى "الذهنيات الجماعية" والنقاد إلخ. وتكشف الدلالية التاريخية للأفكار الأدبية عن أنماط التحولات الدلالية وتدرسها حسب ظروفها: داخل مختلف الحلقات النظرية والثقافية ، وداخل مختلف المناطق الجغرافية ، أو داخل نفس العمل الأدبى أو النقدى، فتبعا لخمسة سياقات، مثلا ، يمكن لفكرة **الطبيعة أو المحاكاة** أن تحصل على خمسة معان مختلفة تتوفر كلها على نفس الخاصية الأساسية : التطور والتغير المتواصل بواسطة تبنيها المتوالى لأنماط موحدة من التعريف، لأن كل نسق أو ثقافة أو أدب أو مؤلف أو ناقد لا يقترح ولا يقبل سوى صيغته الخاصة به، غير أن تلك الصيغ فى كل نسق أو ثقافة أو أدب أو لدى كل مؤلّف أو ناقد تكون خاضعة لتغير ذاتى ولدينامية داخلية ، ويتغير مضمونها ، لكن بنيتها تبقى قارة تقريبا بفضل مبدئها التنظيمى النوعى، ويتصفح نقد الأفكار الأدبية تاريخ تلك التغيرات الدلالية

وينقحها . إن المغامرة التاريخية – الأيديولوجية لبعض الكلمات الرئيسية (عندما تكتب بشكل جيد)، تكون ممتعة مثل رواية الرواية (Roman -Roman)، فهناك "أدب سردى" حقيقى للأفكار يغنيه تاريخ الأفكار الأدبية ويظهره عندما يجد إيقاعه وأدواته وموضوعه النوعى.

إن تاريخ المصطلحية والمصطلحات والأفكار الأدبية يقودنا إلى عتبة اهتماماتنا بالذات، إذ التوقع مباشر وفورى، أى يتعلق الأمر بالتعيين الدقيق للمجال النظرى والمماهاة النسقية للمفاهيم والتعريفات الجوهرية، وتحليل المتغيرات الدلالية، وتتابع المعانى فى الزمان وتحركها فى الفضاء، فقد "اضطلعت" فكرة **الآداب الجميلة** ، خلال مدة تاريخية **بالأدب والشعر**، وفكرة **الفن الأدبى** قد "حملها" تتابعيا أو آنيا **الميث والشعر والآداب الجميلة واللغة الشعرية** إلخ إن مثل هذه الأبحاث ينبغى أن تلتقى ضرورة بتاريخ الأدب (تحليلات البرامج والمبادئ والتوجهات والتيارات الجمالية) ، وليس عجبا أن الدراسات الأولى من هذا النوع كان قد كتبها مؤرخو الأدب ونقاده فى القرن ١٩: مثل جرفينوس (Gervinus) وهتنر (Hettner) ثم براندس(Brandes) وأخيرا جون مورلى (John Morley) الذى يتميز الأدب، فى نظره، بعمق أيديولوجى أساسا. إن مؤرخى الأدب هؤلاء، هم فى الواقع، مؤرخو أفكار، ويمكن الإشارة كذلك إلى اسم كورنو (Cournot)، ويبقى كروتشه (Croce) دائما الرائد الكبير [فى هذا المجال] ، وتكفى مراجعة فهرس كتابه **قضايا الجمالية أو خطاب الجمالية الجديد** لتعزيز هذا الرأى، فهو على علم مثلا، بأن "الدلالات المتغيرة للكلمة" (**الذوق**) لا تتوفر كلها على" نفس الأهمية بصفتها دلائل لبعض تيارات الأفكار"، فهناك تراتبية(hiérar-chio) الدلالات وعلاقة قواها ونظامها المعبر.

أما المرحلة اللاحقة – حتى لا نحدد سوى بعض المعالم الأساسية فسيجتازها كل من أرنست روبيركورتيوس ورينيه ويليك ، فالأول يرى أحد الأهداف الأساسية **لعلم الأدب**(Literaturwissenschaft) الحديث فى "تاريخ المصطلحية الأدبية"، وهو تحر موجه بشكل متقن نحو محيط القرون الوسطى اللاتينية . يكمن التقدم الأساسى فى

مماثلة المصطلحية الأدبية **بالمواضع** (topoi) النظرية ، وقد سبق أن استرعى انتباهنا هذا الجانب من المسألة (فصل ١،٧) ، ويصبح بذلك تاريخ الأفكار الأدبية **موضعية** (topologie) مرسومة بشكل نسقى على المستوى العالمى أما موقف ر. ويليك فليس له نفس الفعالية النظرية والمنهجية ، لأنه صادر ، بكل تأكيد (كما يعترف هو نفسه بذلك على كل حال) عن "الدلالية التاريخية" لدى ليوسبتسر الذى يجمع بين المعجمية وتاريخ الأفكار، وقد نتج عن ذلك تحريات واسعة ومتبحرة (حول **الباروك والكلاسيكية والغنائية والرمزية والنقد والتاريخ الأدبى المقارن** إلخ)، يقدمها المؤلف بالأحرى من حيث هى أدوات استكشافية وعرفية "لاغنى عنها" بالنسبة لمؤرخ الأدب ، ومهما بلغ الجدال فى مضمون تلك المصطلحات وتغيره فإن غيابها يدل على عدم الاهتمام بالتجريد، وبمسألة أسلوب مأخوذ فى كليته ، والتخصيص والتعميم اللذين تستلزمهما تلك المصطلحات. وفى الحقيقية لم يبلغ هذا البرنامج الجيد حده فى النجاح ، ولم يؤد سوى إلى تحريات نسقية – وثائقية واسعة ومدققة ومفيدة جدا ، هذا صحيح ، لكنها تكتفى بجمع الأدوات، وبالأساس الإخبارى "للتعميم"، فلا مراء فى أن ويليك مؤرخ للأفكار الأدبية، وأقل منه ناقد لها ، وليس أبدا "فيلسوف" المصطلحات الأدبية المدروسة ليس من الوجهة التزامنية ، بل من الوجهة التعاقبية ، بيد أنه إذا تمت قراءته كما ينبغى ، يقدم لنا دائما وتقريبا كل عناصر الوصف التزامنى للمصطلحات الأدبية التى يدرسها. طبعا، توجد مثل هذه التقصيات كذلك عند مؤرخين آخرين للمفاهيم الأدبية خاصة فى المجال الأنجلوسكسونى ، وتنتمى دراسة **الشعرية** الصريحة أو الضمنية إلى نفس التوجه، لأن الاستدلال على واقعية **الشعرية** "الضمنية" – غير الموضحة وغير المعلنة وغير المنظرة نسقيا – يؤكد مرة أخرى، مع ذلك ،استقلالية الفكرة الأدبية، وأيضا أسبقيتها على **المفهوم والاسم** اللذين يعرفانها، فى مختلف مسارها التاريخى. ويتعلق تاريخ **الجمالية الأدبية** وتاريخ **النقد الأدبى**، بالمجال الذى يهمنا، بقدر دراستهما، حصرا أو أساسا لبرامج المصطلحات الأدبية ومبادئها.

(ب) إن **التاريخ الأدبي** بالمفهوم التقليدي (الوضعي واللانسوني Lansonien إلخ) للمصطلح الذي غالبا ما يتم خلطه أو مماهاته **بتاريخ الأفكار أو بتاريخ الأفكار الأدبية**، يبدو أقل فائدة؛ إذ يصبح ملحقا ضروريا بقدر ما يقدم *الأساس الوثائقي* اللازم لتاريخ ونقد الأفكار الأدبية (طبعات النصوص وإصدار المؤلفات غير المنشورة، ومماهاة المصادر والتأثيرات والببليوغرافيات إلخ) حينما يقوم بأبحاث تركيبية حول تاريخ "الذوق الأدبي" مثلا، بالمعنى الشامل للمصطلح (بما فيه السوسيولوجي) وحول الشهرة الأدبية لتيار معين وصيغة جمالية وعمل أدبي إلخ ، ويشكل هذا النوع من التاريخ الأدبي إلى حد ما مصدرا وثائقيا لتاريخ الأفكار الأدبية الذي يجمعه به أكثر من قاسم مشترك. إن المنظور التاريخي - وهذه الملاحظة تصح كذلك بالنسبة لتاريخ الأفكار الأدبية بحصر المعنى - يتوفر على قيمة لا جدال " فيها ، وكان رينان (Renan) على صواب حين يقول : *"إن الإعجاب الحقيقي إعجاب "تاريخي"*. وتسمح *الدراسة* الكاملة لـ"ازدهار" و"انحطاط" فكرة أدبية مرصودة من خلال جميع مراحلها بتراتبية كل جزء، وبالتالي تقييمه تقييما دقيقا بالنسبة للمضمون الكامل والدلالة والنتائج العامة التي تم الحصول عليها بحيث إن دراسة دخول العقلانية في النقد تفسر رد فعل النزعة اللا عقلانية والحدسية إلخ، فكل تموضع تاريخي يستلزم حتما تبريرا وتقييما على هذا المستوى المرجعي ، وتستدل واقعية السوابق التاريخية وفعاليتها، التي يتم الاستشهاد بها في مؤلفنا هذا، ليس على الواقعية التاريخية لفكرة أدبية معينة فقط، وإنما أيضا على مظاهرها النوعية السابقة كما تم تمثلها وتقييمها على مستوى النموذج الراهن، فكل فكرة أدبية تعبير عن شخصية تاريخية ، لذلك ينبغي أن يكون مصطلحها الملائم ليس "تاريخا" للفكرة الأدبية ، بل بالأحرى "سيرتها" وهو مفهوم يكون معناه مشخصنا ومفردا ومنسجما أكثر ، وفي الواقع تتم كتابة تاريخ كل فكرة دائما **بشكل مختلف**، وفق منهج متميز ومعدل في كل حالة خاصة.

غير أن المقاومات التي يبديها التاريخ الأدبي التقليدي تجاه هذا النوع من الانشغالات لها فائدة كبيرة ، أي أنها تبين حدود "التاريخية - التقليدية المزعومة -

وعدم كفايتها فى مجال الدراسات الأدبية، وقد سبق للبرهنة على استقلالية الأفكار الأدبية النسبية أن بينت أهم مظاهر هذه الوضعية (فصل VI) والأمر الأساسى هو الانفصال التالى : لا يتطابق تاريخ الأدب مع تاريخ فكرة الأدب ، ولا يتطابق تاريخ الذوق الأدبى مع تاريخ الإنجازات (الأعمال) الأدبية . من هنا تأتى ضرورة تعيين حدود نمطين متميزين من البحث التاريخى بواسطة فصل جذرى (كهدف ومنهج) ، أى أن **تاريخ الأفكار الأدبية** ينفصل كليا عن **تاريخ الأعمال الأدبية** وتاريخ الأدب بحصر المعنى، ولو رجعنا إلى التسلسل الزمنى الثلاثى المميز للفكرة الأدبية (فصل III) الذى يقر بوجود ثوابت **عالمية واسمية ونظرية** لنتج بحث تاريخى ثلاثى: **حول تواتر الثوابت** وحول **المصطلحية** وحول **البرامج النظرية** . وتشارك كل فكرة أدبية – وهذه ظاهرة لا تقل أهميتها – فى تاريخ مزدوج (متواقت) **تعاقبى**، هدفه تشكيل نسق الفكرة الأدبية وتطوره وتتابع أنساق الأفكار الأدبية ، **وتزامنى** وهو تاريخ يتكون ويمكن قراءته داخل **نموذجه** الخاص به. هكذا يتم تبرير التناقض الظاهر للنقد التاريخى الذى يصبح لا زمانيا ويرغب فى أن يكون لا تاريخيا، فى حين أنه، فى الواقع، هو النقد التاريخى الوحيد حقا والممكن، ويؤكد هذه الفرضية الوجود التاريخى للأفكار الأدبية المنشورة بعد وفاة أصحابها والمنسجمة والنسقية على الوجه الأكمل والتى تم "اكتشافها" بعد لحظة ظهورها (التاريخى) بزمن طويل، والحق أن من المستحيل كتابة تاريخ فكرة أدبية ما إن لم يتم الانطلاق من تعريفها التزامنى ، لأن تبعا لذلك التعريف فقط يمكن تعيين "بداية " فكرة معينة، ويمكن مماهاة لحظتها **الأولية** وتعيين حدود مجالها وأبعاده، فمن المستحيل الكشف عن مصطلح الفكرة **تواقتيا** (ad quo) ، **وتتابعيا** (ad queus وتوضيحه وكذلك تكونها والفضاء التاريخى الخاص بها والذى تتجلى فيه ، دون تعريف واضح ومسبق **للغنائية والحديث** إلخ . إن كل تحديد متسلسل زمنيا يصدر عن تعريف حصرى ووظيفى مسبق، هكذا يكون تاريخ فكرة معينة "مركبا" فقط من أجزاء متتابعة ومتماهية بشكل تزامنى، وذلك بواسطة إخضاعها لنموذج معين، ولاحاجة إلى إضافة أن هذا النموذج لا يماهى من خلال الامتداد التاريخى ولا يعزل سوى **الثوابت**

التاريخية وأنماط من الحلول التاريخية ، ويحتفظ ليس بتاريخ "حقيقة" أدبية، بل بتاريخ الحلول المقدمة لتلك الحقيقة "الأدبية".

غير أن الاعتراض الجوهرى هو من طبيعة أخرى؛ وهى أن من وجهة نظر النموذج لا يمكن كتابة تاريخ، فى الحقيقة (كما يؤكد ذلك هو نفسه) "غير موجود" ، وينبغى أن تفهم هذه العبارة بهذا المعنى؛ حيث إن النظرة التاريخية يسهل امتصاصها ثم تتحول من بعد إلى نسق من الثوابت المتواترة ، وقد سبق أن أشرنا، فى نفس السياق إلى "إيهام تاريخ الأفكار" (فصل 1,IV) المشبع بظواهر من التتابع (التكرار والاستقرار والأصالة المستعارة) ، وهو تاريخ مستعار (Pseudo - histoire) تلغيه، فى الحقيقة، النمطية والنمذجة . إن الصراع **نمطية / تاريخ** من حيث هو شكل ومنهج من المعرفة النظرية الأدبية (مثال مميز للمواجهة التقليدية: تاريخ أدبى تجريبى / تاريخ أدبى مقولى) ينتهى به الأمر إلى الإخفاق والتجاوز والتجريد ونمذجة التاريخ. ولا ننسى كذلك ، وفق تصورنا ، أن الفكرة الأدبية تتطابق باستمرار مع نموذج يتطور تاريخيا. ويتم تجاوز المستوى التاريخى المرجعى على مختلف المستويات التدريجية من التجريد التى تبسط الزمن التاريخى وتخططه وتعيد بناءه. ويتوافق "انصرام" التاريخ مع ضعف النموذج واستنفاده ، ومع اللحظة التى يصل فيها إلى الحد الأقصى من سيره ، فليس هناك أية اتصالية بين النماذج.

(جـ) إن الانفصال بين تاريخ الأفكار الأدبية **والنقد الأدبى** (بالمعنى التقليدى والشائع لهذا المصطلح) نتيجة لتغير جذرى فى الهدف والمنهج. فعوض العمل الأدبى هناك الفكرة الأدبية بصفتها أثرًا أدبيًا ، وعوض مناهج يستخدمها النقد الراهن هناك منهج يرغب فى أن يكون جديدًا ، نسعى بالضبط إلى وضع أسسه ويؤدى إلى منهج هرمنوطيقى يرغب هو كذلك فى أن يكون جديداً (فصل VIII) ، بيد أن نقد الأفكار الأدبية الجديد يظهر ويتكون ويتعين فى إطار النقد الحديث وضمن مناهجه الجديدة ، وفيما هو يعكس جوهر الفعل النقدى ، يتعلق فى نفس الوقت بالتأمل النقدى الجوهرى الذى يتطابق معه ضرورة بواسطة سلسلة كاملة من التوجهات ، و"الإشارات" النمطية.

من هنا يأتى تقارب وتطابق واضحان فى توجهاتهما وبرامجهما (فصل I) المتبوعة باستعادات ضرورية، وتأتى هذه الأخيرة لتنضاف إلى إسهام تاريخ الأفكار والتاريخ الأدبى اللذين يمنحان نقد الأفكار الأدبية ، كما رأينا ذلك ، بعده التاريخى. بالإضافة إلى ذلك فإن "نقد النقد" - وهى تسمية عرفية تعطى لكل شكل من النقد الأدبى الذى يسبق "نقد" الأفكار الأدبية "الجديد"- ينقل إليه طاقة الحكم النقدى وتقنيته الضروريتين لتأسيسه وتطبيقه.

إن كل فعل نقدى ، ومن ضمنه فى مجال الأفكار الأدبية ، يقتضى تقييما ، وهى عملية ينكرها "النقد الجديد" بشدة أو يتجاهلها بلا قيد أو شرط، لأن هذه العملية معقدة لاسيما وأن موضوعها ذو طبيعة مختلفة تمامًا: أى فرز الأفكار الأدبية وإثبات صحتها. وهذا يقتضى مراقبة الثبات والتغيرات الدلالية دوما وكذلك صحة تلك التغيرات ، ويقتضى كذلك انتقاء لتعددية المعنى وتراتبية وفق المعانى المفضلة والمهمة. وبالإضافة إلى ذلك: فموضوع الحكم النقدى الدائم هو مطابقة الفكرة الأدبية مع نموذجها الخاص الذى هو اصطلاح مرجعي جوهرى ، أو عدم مطابقتها معه. ويؤدى تلاؤم الفكرة الأدبية مع هذا المعلم البنيوى والقيمى فى آن ، أو عدم تلاؤمها معه ، إلى حكم إيجابى أو سلبى ، أى إلى قبول هذا المظهر أو ذاك من الفكرة الأدبية أو رفضه، ويمكن للأفكار الأدبية، حسب هذا المخطط الأساسى دائما أن تحدد باعتبارها أصلية أو مبتذلة ، **ملائمة** أو شاذة ، عامة أو خاصة ، نسقية أو متفرقة إلخ.

ويقتضى الفعل النقدى كذلك، كما هو معروف ، وجهة نظرية و "تصورا"، ومنظورا أيديولوجيا محددا تحديدا واضحا. وفى هذه الحالة، يقتضى تقييما من نوع خاص: أى تقييم فكرة بفكرة أخرى وفكرة أدبية بفكرة أدبية أخرى. وهذا تمثل نظرى للفكرة "المنقودة" فى ذهن الناقد ، مما يقتضى من وجهة هذا الأخير قدرة على "بناء" "النماذج" و"ابتكار" الأفكار الأدبية والإحاطة ، من الوجهة النظرية والتأملية ، بمجال الأفكار الأدبية كله. إنها عملية تماثل تماثلاً دقيقًا التقابل بين انعكاس العمل الأدبى فى وعى الناقدو "حرفية" النص ، بين العمل الأدبى بصفته واقعية (نصية) والعمل الأدبى

باعتباره كمونا (إعادة بناء نقدى)، ولأن الفعل النقدى يفككه التحليل، فهى نتيجة لتقارب لا يمكن حله بين المرجع التاريخى والمرجع النظرى ، وتقارب نتيجته حكم تركيبى – نظرى دائم يتدخل فى **جميع** لحظات تاريخ (وسير) الفكرة الأدبية. وهذا يعادل تقييمًا دائما لجميع تعريفات الفكرة الأدبية وتأويلاتها ، ونقطة تقاطع (دائمة) لمستويين نظريين تاريخيين متقاربين تقاربًا دقيقًا ، أى أن التمثل النظرى لفكرة – نموذج – متموضعة تاريخيًا ، وفى مرحلة تاريخية من الوعى النقدى – يصادف فكرة أدبية معينة ويؤطرها ويشملها ويقيمها فى لحظة من لحظات وجودها التاريخى (مرحلة ودورة وتواتر وصيغة موضعية إلخ) قد لا تكون فكرة عن الأدب سوى نقد لفكرة ما عنه ، وكل حكم يتناول نظرية أدبية قد لا يكون سوى حكم تاريخى مرتبط بتاريخ تلك النظرية الأدبية.

يؤدى هذا التقارب الدائم إلى مماهاة نقد الأفكار الأدبية **بتاريخ الأفكار الأدبية** ، لأن العلاقة بين هذين الفرعين المعرفيين تشبه العلاقة التى تربط حدى المطابقة **نقد أدبى / تاريخ أدبى** ، المماثلة للتركيب النظرى – الأدبى = التاريخى – الأدبى الخاص بنقد الأعمال الأدبية. ولا يمكن للحكم الجمالى الذى يتناول العمل الأدبى أن يغض الطرف عن التموضع التاريخى الصريح أو الضمنى للعمل الأدبى، لأن الحكم ذاته يعبر عن لحظة من التطور التاريخى ، فلا يستطيع إذن الحكم النقدى على الفكرة الأدبية أن يتجاهل ، كما بينا ذلك أعلاه ، تاريخ الفكرة الأدبية الذى يتماهى معه فى الحقيقة. وينتمى هذا الحكم إلى لحظة ذاتية من تاريخ الفكر النقدى. فإن كان الشعر يقتضى برنامجا شعريا ، يصبح نقد الشعر ضمنيا نقد فكر الشعر ، وتاريخ الشعر يتطابق مع تاريخ الشعرية. فكل هذه الأنشطة متضامنة ودائرية تحكمها نفس الروح الهرمنوطيقية (فصل VIII) . إن تيارًا مزدوجًا – تصاعديًا وتنازليا – يجتاز النقد الأدبى كما يجتاز نقد الأفكار الأدبية ، وينطلق من الحاضر نحو الماضى ، ومن جديد نحو الحاضر ، ومن معرفة فن الماضى إلى معرفة الفن الحالى والعكس صحيح. هكذا يصبح توسيع المنهج المنطلق من النقد والتاريخ الأدبى ومن النقد وتاريخ الفن وصولا

إلى نقد وتاريخ الأفكار الأدبية ليس ممكنا فقط ، بل ثابتا وضروريا أيضًا. ويفوق هذا الحل بشكل واضح الحلول المبهمة وغير المقنعة إطلاقًا المقترحة سابقًا ، بما فيها تلك التى تتوفر على طابع "بين تخصصى" (interdisciplinaire) مما يفسر، مرة أخرى ، أن ناقد الأفكار الأدبية قد لا يكون سوى مؤرخ للأفكار الأدبية ومنظر لها مؤول لها و "حَكَمًا" عليها ، كل ذلك مجتمع فى نفس الشخص الواحد.

إن المبدأ الجوهرى ، المشار إليه منذ البداية ، مبدأ نقد للأفكار الأدبية " فى ملتقى النقد والجمالية والتاريخ الأدبى وتاريخ الأفكار الأدبية" (فصل I) يجد بذلك – بعد هذه الرحلة الطويلة لكنها ضرورية – تبريره الكامل. ويظل التصور من البداية إلى النهاية كلياتيا (totalisant) وتركيبيا ، يتموضع من خلال منظور تاريخى وبنيوى فى آن واحد، لأن هذا التفكيك الذى هو فى حقيقة الأمر تفكيك استكشافى يتوفر على مؤسسين فى مجال الدراسات الأدبية ، فمثل هذا المنظور "تاريخى" لأنه يأخذ بعين الاعتبار جميع المظاهر التاريخية لفكرة أدبية معينة ، وتاريخها كله منذ لا متغيراتها وإقراراتها وتشكيلاتها النصية والسياقية الأولى حتى الحقبة الراهنة ، وذلك بواسطة عودة مبرمجة ومنهجية إلى مصادرها الأساسية. وهو "بنيوى" لأن دراسة الأفكار الأدبية يتم القيام بها من وجهة نظر مقولبة ووصفية وتزامنية مع الأخذ بعين الاعتبار جميع التوافقات الوظيفية التى يمكن توضيحها ضمن فكرة أدبية معينة يتم إدراكها، من حيث هى بنية دينامية تتكرر باستمرار داخل نمطها الأعلى الخاص بها. هكذا تدرس الفكرة الأدبية ويتم التفكير فيها عبر "مصفاة " نمطية ، فى حين تثبت النصوص المقروءة فى ترتيب زمنى النمطية وتجسدها باستمرار.

يكون الميل الجوهرى نحو إقامة تاريخ "منمذج" للأفكار الأدبية مدرك بصفته بانوراما للأنماط الأولية. لذلك قد تم تجاوز الرؤية التاريخية لنقد الأفكار الأدبية وتحولت تدريجيا ومنهجيا إلى نمطية؛ إذ نكتشف فى مادة الوعى الأدبى الحية ، قبل كل شىء وبشكل نسقى، عن الثوابت والتواترات والدائريات وذلك بمماهاة قدر الإمكان البنيات القارة والفوق زمانية . ومهما كانت تعريفاتها ، تسترجع النظريات

الكلاسيكية والحديثة نفس النسق الاستدلالى فى أشكال مختلفة كل مرة ، كأن أقنعة أخرى كانت تقوم دائما بنفس الدور للأفكار الأدبية. يستخلص من ذلك أنه انطلاقًا من مرحلة ما من الاستدلال يمكن أن تقوم الأدوات التاريخية والوثائقية والتبحر بدور مفيد ، ولو أنه إضافى ومن نوع التأكيدات الاستعادية، ولا يفتأ يوضح تراكم الاستشهادات نفس الأفكار داخل نفس النماذج المنظمة وفق نفس المخططات. وعلى كل حال فإن التبحر الواسع إلى حد الإفراط والتاريخية المفرطة بعيدان عن جوهر هذا المنهج ذى الميول بالأحرى "الأيلية" (éléatiques) و "الحديثة" التى مرت من مصفاة ومادة "كلاسيكيتين" إنه منهج حديث بحيوية (in anima) وكلاسيكى بقوة (in animus) إن صح القول.

ويظل دائما حجر زاوية هذا النسق مصطلح النموذج المدرك أخيرا كملتقى لجمالية الأفكار الأدبية ونقدها وتاريخها ، وكتركيب شامل وواقعى - جدلى، إذ يفترض النموذج مماهاة كاملة للموضوع والمنهج وتاريخا منمذجا مقترنا بنموذج تاريخ للفكرة الأدبية ، لأن "التاريخ - كما كان يقول شليغل - هو نظرية الفن الجيدة". ويمكن أن يقال نفس الشيء عن فقه اللغة والتبحر. فتتطابق بذلك مشكلة تاريخ الأفكار الأدبية مع تاريخ مشكلة الأفكار الأدبية، بحيث إن الاختلافات بين تاريخ الأفكار الأدبية الموضحة وتاريخ الأفكار الأدبية المنمذجة تمّحى وأخيراً تختفى، فتتطابق تاريخية تمظهرات الأفكار الأدبية، وأشكال تقييمها التاريخى وتتحد. إن الزمن الكلى (panchronie) لنموذج الفكرة الأدبية هو، فى نفس الوقت ، داخلى وخارجى وخفى وظاهر ، وتظهر علاقات التماهى نفسها باستمرار بين النموذج ودلالته ، فيخلق النموذج - الدليل دلالته الخاصة به بفعل مرجعية ذاتية. وقد يمكن أيضًا تأسيس دلائلية ((sémiologie) لنماذج الأفكار الأدبية ، تقوم على هذا المبدأ الجوهرى وعلى النموذج المعتبر كدليل شامل يتوفر على دلالات مختلفة ومتماسكة على المستوى التاريخى والنقدى والنسقى.

الفصل الثامن

هرمنوطيقا الأفكار الأدبية

ينجز نقد الأفكار الأدبية برنامجه النوعى بفضل تقنية منهجية خاصة تم إعدادها تبعًا لهدفها الجديد: الفكرة الأدبية من حيث هى عمل – نموذج (oeuvre - modèle)، والمنهج هو من نمط هرمنوطيقى لأن منهج استكشاف الأفكار الأدبية وتعريفها ، بصفتها نماذج ، يشكل هرمنوطيقا الأفكار الأدبية ، ومنطلقه الحقل الهرمنوطيقى التقليدى و "استراتيجيته " التى تم تعديلها وإصلاحها وتكييفها قصد هذا الموضوع الجديد: الفكرة الأدبية ، وهو مجال لم يخضع بعد لاستقصاء هرمنوطيقى.

وبما أنه لا توجد نظرية عامة ومناسبة للهرمنوطيقا ، بل هناك فقط نظريات ومنهجيات خاصة (لاهوتية وقضائية وفلسفية وفقهية لغوية وأدبية وتاريخية وتحليلنفسية) ، فإننا نتساءل لماذا قد لا توجد أيضًا مادة تختص بالفكرة لا غير: هرمنوطيقا مستجدة وحديثة تحتضن حقل الاستقصاءات الواسع والمجهول حتى الآن. ولا نعرف على كل حال أى تطبيق منظم للهرمنوطيقا فى مجال الأفكار الأدبية ، وأقل من ذلك أيضا أية منهجية تتوفر على بنية هرمنوطيقا بشكل دقيق ، ولن تكون هناك سوى ملاحظة واحدة ، وهى أن مفاهيم الهرطيقا التقليدية لا تبدو ملائمة إلا جزئيا ، بل هى أحيانا غير فعالة تمامًا فى مجال الأفكار الأدبية. لذلك ينبغى تعديل بعض المعانى الشائعة وابتكار أخرى جديدة بواسطة إجراءات المبادرة المنهجية والمصطلحية.

يجب الإشارة كذلك إلى أنه إذا كانت "إعادة الكشف" عن الهرمنوطيقا تطابق ، إجمالا ومن بعض الجوانب ، الاهتمام الذى تثيره اليوم هذه المادة (فيما يتعلق بالرمزية

الدينية والتحليل النفسى والأنطولوجيا والمنهجية العامة إلخ) فإن هرمنوطيقا الأفكار الأدبية تسترد، وفى نفس الوقت تنوى استعادة – انطلاقا من المستوى الحالى وبوسائل أخرى – أحد خيوط الهرمنوطيقا التقليدية الرومانية (Roumain) التى أعاقها موت البلاغة وظهور مناهج نقدية جديدة خاصة بالقرن التاسع عشر. وقد أتينا على ذكر ذلك فى موضع آخر من كتابنا قاموس الأفكار الأدبية ا، حيث أشرنا إلى عودة ظهور مفهوم الهرمنوطيقا فى بعض انشغالات النقد الرومانى الثانوية خلال هذه السنوات الأخيرة ، ويشارك م. إيلياد (Mircea Eliade) بإسهام مهم بوجه خاص ، نظرى وتطبيقى ، فى دراسة الرموز والميثات وتاريخ الأديان. أما نحن فننوى ، فى إطار هذه "المحاولة"، إعادة الهرمنوطيقا إلى محور الدراسات الأدبية بتطوير منهجية جديدة تعتزم بالأساس أن تكون مختلفة عن كل مناهج النقد الرومانى الحالى (دون معارضتها وكذلك دون "إلغائها" أبدا)، منهجية سوف تسعى فى نفس الوقت إلى الإسهام فى النظرية العامة للهرمنوطيقا المعاصرة؛ إذ من حق النقد الرومانى – بل من الواجب عليه ، إن صح القول – أن يأخذ مثل هذه المبادرات.

١- بدايات الهرمنوطيقا:

إن بعض الإيضاحات التمهيدية والاستعادات الاصطلاحية تبدو ضرورية حتما.

يعتبر هرمس (Hermès) الأب الرمزى للهرمنوطيقا، فهو مبعوث الآلهة و"مؤولها" (hermeneutès) ورسول مشيئتها ورسالاتها السماوية والسرية (الوحى والنبوءات والإبلاغات الخفية (cryptiques) والمبهمة (hermétiques) إلخ). وكان أفلاطون (أيون ion ,534 e) يوكل إلى الشعراء نفس الدور والوساطة: فهم يبثون ، بواسطة اللغة ، نفثة الإلهام الربانى وفحواه ، ولا يفتأون ينقلون "إبلاغات" الكائنات العلوية ، فالرسالة التى تمر عبر هذه السلسلة لا تتضمن إخبارا فقط ، بل أيضا تأويلا ما. ويتسع هذا المفهوم ليشمل كذلك الحقل القضائى "لمؤول" القوانين (أفلاطون ، كتاب القوانين – 907 e - والجمهورية 427 e)، وبهذا المعنى فإن الأصل المقدس للهرمنوطيقا أمر لا يقبل

الجدل، ومجاله الأولى والنموذجى الأصلى هو مجال تأويل معنى الرسائل والنصوص المختلفة بغية وساطتها وتواصلها.

إن مفهوم التفسير exégèse (hermenia) أقرب من المفهوم السابق ، أو يكاد يطابقة ، لأن له نفس المعنى الأصلى: أى أن الهرمنوطيقا تعتبر تفسيرا (= شرح المعانى والرموز والنصوص والتعليق عليها إلخ) ، غير أن التطبيق يدُخل – منذ القرون الوسطى – انفصالا يمتد إلى عصرنا: تهتم الهرمنوطيقا بمبادئ التأويل وقواعده ، إنها علم ومنهج فى التأويل ، فى حين يمثل التفسير الاستعمال التطبيقى لقواعد الهرمنوطيقا أى التأويل بحصر المعنى، المجسد والمطبق على النصوص ، فالهرمنوطيقا هى إذن نظرية للتفسير ، والتفسير "هرمنوطيقا تطبيقية" وسنرى أن فى هذا الاتجاه تتطور كل تفسيرات الأفكار الأدبية المتعهدة من قبل ، شكلها النهائى هو الهرمنوطيقا ، أعنى نقد الأفكار الأدبية.

وتبدو بعض التفاصيل التقنية حول إحدى مظاهر الهرمنوطيقا الدينية وتعريفاته مفيدة للتوضيحات الدلالية وتحديد المجال الهرمينو- تفسيرى تحديدا دقيقا. ففى رأى القديس أغوسطين (Saint Augustin)، فى كتابه "المذهب المسيحى" (De doctrina Christiana)، إن الهرمنوطيقا علم قواعد التأويل ، ولا بد له من أن يقدم للمفسر كل الوسائل الضرورية لكشف المعنى الحقيقى للكتب المقدسة وعرضه بشكل دقيق. وهذا إجراء جوهرى نظراً للمعانى الخفية والملتبسة فى النصوص المقدسة ، (Signa ignota) (siana ambigua) ، فالهرمنوطيقا ضرورية نظرا لغموض دلالات النصوص الكتابية أو الشرعية التى تكون متناقضة وغامضة وغير متطابقة. وقد واجهت سان جيروم (Saint Jérôme) "**واضع**" الترجمة اللاتينية للكتاب المقدس (Vulgate) نفس الصعوبة. من هنا الاهتمام بأفضل نوع تأويلى (De optimo genere interpretandi). ويصبح التأويل (= interpretatio verborum) بالضرورة شرحا (= Explanation rerum) وهو معنى تقليدى لم تفتأ تدعمه مناظرات الإصلاح الدينى (Reforme) النصية أساسا. ويبحث نص كلاسيكى لفلاسيوس إليريكوس (Flacius Illyricus) تحت عنوان

مفاتيح الكتاب المقدس (Clavis scripturae, 1567) فى "أسباب تعقيدات الكتب المقدسة" (Vel inscitia ,Vel malitia) التى لا تقل عن ٥١ حالة مقدما لها الوسائل الضرورية لعالجتها. وتعمم مجادلات القرنين ١٥و ١٧ الدينية المصطلح (De vera scripturas interpretandi, ratiae ،De optimo genere interpretandi, ars interpretandi, Deinterpretatione)

لنشر فى هذا الصدد إلى تاريخ مهم: ففى سنة ١٨٥٤ أدخل دانمارفير (I. C Danmarver) المصطلح و"أصّله" من خلال كتابه **الهرمنوطيقا المقدسة**. فالهرمنوطيقا فن للتأويل (ars interpretandi) بغية تحقيق تأويل دقيق (recte interpretandi)، وهو مفهوم يمتد أيضًا إلى الرسائل العلمانية بفضل أو غوستينوس إرنستى (Augustinus Ernesti) خاصة ، فى كتابه (Ex hermeneutica profana de doctorina moralie ex scriptis Suetonii discenda (Lipsiae 1689). إن تعميم المنهج ، المطبق على "الكتابات المقدسة " وكذلك على "أى أدب أخر" يقبله تماما المذهب الراهن. فالتأويل يعتبر حقا "المفتاح" الكونى العام.

وتمثل العودة إلى النصوص إسهاما أساسيا. إضافة إلى ذلك ، يعتبر الإقرار بسمو رسالة النص وروحه ، الشرط الأساسى لكل تأويل أمثل ، ويتجلى منطلق الهرمنوطيقا فى وجود عوائق نصية أو ، بلغة تقليدية ، عوائق نحوية. وينتمى إلى هذا الحقل التحليل الدلالى للكلمات والدلالات المتقاربة والمتباعدة ، ودراسة اللغة فى كليتها وعبر مختلف مراحها التاريخية كذلك. وهذا عموما ماكان شلاير ماخر، المؤسس المعاصر لهذه المادة ، يسميه "التفسير النحوى" (diegrammatishe Auslegung) . هكذا تتطابق الهرمنوطيقا أيضًا مع "فقه اللغة"، أولاً بصفتها فقهًا لغويًا مقدسًا، ثم بصفتها "مادة فقهية لغوية" (Philologische Disziplin) عامة. ويشكل فقه اللغة منذ القرن ١٦ ، علم إثبات النصوص وتنقيحها وتأو يلها ، لكون الفقيه اللغوى (فى الاصطلاح الحديث) مؤلف"النصوص المحققة"، كما أنه فى نفس الوقت ناشر ناقد ومحقق (éditeur Scientifique)، بل كذلك محلل ومترجم ، وباختصار مؤول (Herméneute) .

وتقتضى كل هذه العمليات نظاما دقيقا وسلسلة من المعايير المضبوطة ، لأن الهرمنوطيقا تعتبر نفسها ، من البداية ، ميلا منهجيا قويا؛ إذ تحدد مجموعة من "القواعد" والقوانين (Fanones)، وتخلق موضعا(Topos) حقيقيا للمنهج التأويلى ، هكذا نصل ، حسب تقليد القديس أغوسطين (Saint Augustin) إلى مخطط تحليلى حقيقى، بواسطة استقصاء النص على مستويين:

١- القراءة (Lectio) والتأصيل (enaratio) والتوضيح explanatio (الشرح الحرفى) والتنقيح ewendalio (إثبات النص) لتوضيح المعانى الحرفية (المعانى الحقيقية).

٢ - التأويل المجازى والرمزى بغية توضيح المعانى الأدبية (المعانى المنقولة (Signa translata) . يتحقق التركيب الهرمنو- فقه لغوى - وهو تأليف بين التبحر والمنهج والقدرة التأويلية - انطلاقا من هذه المرحلة ، ومن الطبيعى أيضًا أن نجد ثانية مفهوم القانون التأويلى عند شلاير ماخر، فهو يتعارض مع الحدوسات من النوع الرومانسى التى غالبًا ما تكون اعتباطية ، وكذلك مع النزوات الارتيابية أو الذاتية التى تعوضها مبادئ التصديق الموضوعية. ومن البديهى أن تظهر الهرمنوطيقا منذ بداياتها نزعة انطباعية مضادة (anti - impressioniste) وذاتية مضادة (anti - subjective) قوية.

وتحتفظ مسلمتها الأساسية بكل راهنيتها: أى أن ردود الفعل الذاتية الصرفة والتى لا تنظمها ولا توجهها التجربة الواقعية للنصوص ، والتى لا مبادئ ولا مناهج لها ، لا تمتلك أية قيمة ، وتبقى هذه الظواهر النفسية والتجريبية فقط ، بعيدة عن كل هرمنوطيقا وكل نقد وبالأحرى عن نقد الأفكار الأدبية ، فالهرمنوطيقا تقوض أسس النزعة الذاتية (Subjectivisme) التلقائية والفوضوية والثانوية، وليس لديها بتاتا الولع البدائى (culte féticiste) بـ "الأصالة "و"الانطباع" البسيط البدائى ، المتقلب و "الساذج" إنه يتموضع فى درجة عالية من تطور الفكر النقدى والأدبى.

وكانت فكرة التوضيح (ex planatio) تلفت الانتباه ، من قبل ، إلى كون الهرمنوطيقا تمثل أساسا شكلاً للشرح ومنهجه (شرح الكلمات والمعانى والنصوص إلخ)، وما زال هذا الترابط، المعادل لتماه دلالى حقيقى، مقبولا

ويحتفظ ببعض الفوارق الدقيقة التى يعود عهدها إلى نفس المرحلة القديمة والأصلية للهرمنوطيقا هذه؛ إذ الأمر يتعلق فقط بترادف معين (كما هو الشأن لدى سينيك الخطيب ، sénèque le Rheteur ermeneuma atos: أو hermeneunata = الشرح بدون أى معنى بلاغى محدد) بل أيضًا بتفريع (amplification) بمعنى عقلانى وفكرى، ففى رأى شيشرون (الحيوان Brutus 143) أن الشرح يتوفر كذلك على معنى "وضوح العرض" أى معنى تحويل العرض البلاغى – بواسطة توسيع هرمنوطيقى – إلى سيرورة واضحة ومراقبة بطريقة عقلانية ومنهجية ، ويقتضى التمييز (الذى سيصبح كلاسيكيًا) بين الشرح الدقيق (Subtilitas explicande) والفهم الدقيق-(Subtili tas intelligendi)، اختلافا تدرجيا ونوعيا. فموضوع الشرح وضعيات هرمنوطيقية خاصة ، تبعا للمعانى والنصوص والسياقات المحددة والمفردة بشكل واضح ، فى حين ينزع "التأويل" (كما سنرى ذلك بعد قليل) إلى التعميم والكلية ، إن مفهومى الشرح والتفسير ، هما أيضًا ، مترابطان ومتماسكان؛ أى أن شرح النصوص المقدسة ثم النصوص العلمانية وتفسيرها يتطابقان بقدر ما يضعان نصب أعينهما نفس الهدف، وهو توضيح فكرة المؤلف بأكبر قدر من الدقة ، ويفترض "التأويل" (بمعنى "الشرح") خلال تطوراته اللاحقة:

١ – الكشف عن المعانى الأولية والمشتقة للكلمات ، ومماهاة العلاقات التركيبية والبنيوية الموجودة بين هذه العناصر.

٢ – انتقاء إحدى المعانى و"اختيارها"من بين أخرى ممكنة أو موجودة ، لاستبعاد كل التباس غالبًا ما يتعذر اجتنابه.

والشرح ، بالمعنى الوضعى للمصطلح ، يعنى الكشف عن السيرورة التوليدية والسببية (causal) والاستدلال عليها. وبالمقابل فإن المرجعية ، بمعنى اشتقاقى آخر ((explico -are) = الحل والعرض والبسط والاتساع) ، لا يسعها أن تسهم فى تعريف الإوالية الهرمنوطيقية إلا بصفتها تسلسلا للسيرورة التحليلية والتفسيرية. إن النظرية التى بموجبها يكون هدف النقد هو "جعل الانفعال صريحا وإثبات ، بإيجاز، أن ظاهرة

الثقافة توجد بصفتها ظاهرة فنية" (طبقا للمبدأ الذى بمقتضاه يكون الشرح " فى مجال النقد ، مرادفا لإثارة الإدراك الحسى") ، تؤدى بكل بساطة إلى مماهاة النقد بمجرد "إبداع ثان" شبه فنى (وهى نظرية قد تؤدى إلى أسوأ التجاوزات) ، وكذلك إلى تحويل النقد إلى مجرد ممارسة أدبية مجمِّلة (esthétisante) و"انطباعية"، دون اعتبار الإهمالات الخطيرة والحتمية للمعانى التى ليس لها الحظ... فى "إثارة انفعالات" ناقد ما إلخ. وعلى كل حال، فإن هذا النوع من "الشرح" يخرج من الدائرة الهرمنوطيقية ، بالمعنى الذى ننوى تخصيصه لهذا المصطلح.

يصير هذا المعنى واضحا أكثر كذلك عندما نبين العلاقة هرمنوطيقا = تأويل ، إذ يتوفر هذا الترادف على أصل نجده على مستوى الترجمة نفسه ، ومرده فى الحقيقة إلى ترسيم (calque) لسانى: وهو أن كلمة "حول الهرمسية" Peri arminéis (عند أرسطو) تصبح "عن التأويلى" (De interpretatione) (عند بويس Boèce) مقيمة بذلك تقليدا مصطلحيا حقيقيا ، وبقدر ما يكون هرمس (Hermes) منذ العصر الوسيط مؤولا لا يجد (L'hermeneutieum) معادلا له سوى فى (interpretativum) . وينطبق هذا المفهوم على المجال الملحمى - السردى (narrando fabulam) وكذلك على المجال التاريخى. إن فكرة الانفصال المنسوبة للفظة التمييز discriminatio (التى أصبحت سارية المفعول منذ القرن ١٧) ، تُدخل فارقا نقديا دقيقا متميزا أكثر كذلك ، فتصبح بذلك الهرمنوطيقا تفسيرا أو تأويلا (Auslegung oder interpretation) "للمآثر" المكتوبة، وهى عملية توجهها قواعد معينة، وعليه قد يكون هناك نمطان هرمنوطيقيان: الأول ، نحوى يسمح لنا بمتابعة البناء التدريجى للنص ، والثانى ، نفسى يموضعنا وسط سيرورة النص الإبداعية ، وهدفهما معا تهيىء تأويل صحيح بالإجماع. ولا يضيف المذهب الراهن شيئًا ضروريًا لهذه العناصر القديمة؛ إذ يكمن المعنى العام فى توسيع مفهوم الهرمنوطيقا ليشمل نظرية التأويل بأكملها. مما ينتج عنه (وهى نتيجة منتظرة بمعنى ما) قلبا حقيقيا فى المصطلحات؛ فتصبح الهرمنوطيقا ، بهذه الطريقة فلسفة التأويل أو نظريته العامة ، بينما نرى فى الطرف الآخر عودة ظهور المفهوم التقليدى للهرمنوطيقا من حيث هى منهج تمييزى (بين الأدب الأصيل والأدب المحاكى ، مثلا) ،

ولكون هذه المفاهيم ليست متماسكة فحسب ، بل دائرية أيضًا ، فإن مثل هذه الاستقطابات داخل نفس الحقل الدلالي حتمية ولا مفر منها.

إن الهرمنوطيقا تموضع بالضرورة فكرة المعنى والدلالة في نطاق التأويل ، فهي تؤول المعاني والدلالات الصريحة والضمنية لجميع الرموز والعبارات والنصوص إلخ الخاضعة لتحليله. وتلازم هذه العملية كل أنواع "الشرح"، وفي أول الأمر التفسير المقدس: أي كشف معنى الرمز أو الرسالة السرى والمستتر والغامض ، مثل: "ماذا يريد أن يقول"؟ أو ما مضمونه ؟ لهذه الغاية ينبغي"استنطاقه" (pronunciare)، وجعله واضحا وإجباره على الكشف عن معناه الأصلي ، بحيث يكون تعبير الرسالة اللساني ممكنا تبليغه. لكن إضافة إلى ذلك ، يعتبر كل خطاب معبِّر تفسيرا (une hermenéia) وتأويلا للواقعية، لأنه "يقول شيئًا عن شيء أخر". فبالنسبة لأرسطو فإن أي "دليل" حامل لدلالة ما (عبارة شفهية ، اسم ، جملة إلخ) يصبح "تأويلا"، أو ، كما نجد في "تأويل" بويس (interpretatio est vox significativa per se ipsam aliquid significans) :(Boèce) وبما أن أي "دليل" قد يكون ، بهذا المعنى ، قولا دالا (une vox significativa) ويمكنه بالتالي أن يمتلك أو يكسب دلالة ما ، تصبح الهرمنوطيقا بذلك علم تأويل الدلالات العام. غير أن حقل النشاط هذا (الذي اتسع بشكل هائل) متناسب طردا مع العوائق المتزايدة التي تعترضه؛ أي أن الهرمنوطيقا ، وهي تثير "انفجار" الدلالات الكبير ، تقع في ارتباك حقيقي لوفرتها ، حتى لا نقول فوضى والتباسا تامين ، تسببهما طبعا فاعليته الدالة والمنتجة ، بشكل واسع ، لمجموعة من الدلالات ، لهذا فإن المعاني والدلالات ، التي تكون نفس العملية الهرمنوطيقية مدعوة لاختيار بعض منها ، متغيرة جدا ومتناقضة ومتعثرة. وقد تم نقل هذه الملاحظة ، التقليدية هي أيضًا (الواضحة عند القديس أوغوسطين St Augustin وإبيلار Abélard إلخ) إلى مذهب الهرمنوطيقا الكلاسيكي كله الذي يهدف إلى: "معرفة الدلالة (Bedeutung) في كل حالة خاصة طبقا للاستعمال الحقيقي الذي وضعها فيه الكاتب". لكن ما معنى "الدلالة الحقيقية" ؟ إن الهرمنوطيقا بأكملها مدعوة للإجابة عن هذا السؤال الحاسم.

فى الواقع لا تعطينا الهرمنوطيقا إلا الإطار الذى قد يتم فيه حل هذه المسألة ، طبقا لمعايير ومناهج وخيارات متغيرة ، فهو يبحث عما هو المعنى الأصح ، الذى توضحه أحسن قراءة النص لتجعله سهل المنال بالنسبة للقارئ. أما الجواب التقليدى فهو طبعا جواب العرف الرسمى والمعيارى والوثوقى: وهو أن التأويل نتيجة للقراءة الأصلية للنصوص الدينية التى تعتبر حجة (auctoritates Sanctorum)، ولا يستعمل ولا يكشف إلا المعانى التى "تقبلها" القرارات المجمعية (OOnciliaires) وإجماع آباء الكنيسة، وملاحظات الهامش وهيئة القضاء (magistralia) إلخ ، هكذا يختزل التأويل إلى تفسير المعانى "المسلم بها" و "المعيارية" التى تضمن صحتها أصالة المصادر الأساسية ، فكل تأويل من هذا النوع يسقط حتما فى حلقة مفرغة.

وبالتعميم قد يمتزج المعنى "الأصيل" (الحقيقى والموضوعى) بالمفهوم الأصلى والأولى للكلمات والنصوص المقروءة من خلال دلالتها الجوهرية والنوعية التى تضعف ، بل تزول مع الزمن ، لهذا تجد الهرمنوطيقا نفسها مضطرة إلى الارتباط دائما بالمعانى الحرفية والأولية ، وبالمعانى المشتقة من النصوص وإلى فصل هذين النوعين من المعانى، فتصبح المعانى الحرفية "أصلية" فى حين تكون المعانى المشتقة "ثانوية"، ولا تكون هذه إلا ممكنة بينما تكون الأخرى "أصيلة" وأكثر عمقًا ، الأولى لسانية ومعجمية والثانية لا لسانية. إن الانفصال تضمينى / تصريحى يعكس نفس الصعوبة ونفس الخيار الهرمنوطيقى أساسا؛ أى أن تعيين القيمة مسألة مرجعية؛ إذ المقصود تعريف دلالة بواسطة دلالة أخرى، ونظام دال بنظام دال آخر، ويشمل هذا التناوب أيضا معانى نص ما العميقة والسطحية، الداخلية والخارجية ، المستترة والواضحة ، الخفية والظاهرة. لذا كان نموذج الهرمنوطيقا الرومانى فى القرن ١٩ يقوم تماما بنفس الفروق التى أصبحت اليوم عادية: "يتم التمييز بين نوعين من المعانى: نوع شفهى أو مباشر ، ونوع واقعى أو غير مباشر. فالمعنى الشفهى أو المباشر ، الذى يسمى دائما معنى محددا ودقيقا وحرفيا ، يبدو أقرب بواسطة دلالة الأفعال والكلمات ذاتها". وليس تصنيف المعانى والدلالات إلى مجموعتين من قبيل الصدفة، لأن الهرمنوطيقا ، بحكم طبيعتها ذاتها ، تتوفر على أفق دال مزدوج، فلو كانت الرسائل ،

مهما كانت طبيعتها، لا تعرض للتداول سوى المعانى الأكثر وضوحا والمباشرة والدقيقة والأصلية والمقبولة بالإجماع لما نشأت الهرمنوطيقا أو لبَدت عديمة الجدوى تماما ، لكنها بالعكس تبقى ، بحكم الضرورة ، عبارة عن استقصاء طويل ، وتأويل منهجى للدلالات الأكثر تنوعا وبحث لا يمل عن دلالات أخرى ممكنة.

وعلى هذا المستوى تصبح الهرمنوطيقا حقيقة استكشافية ، والنتيجة المباشرة لتعدد معانى العبارات والنصوص ، لأن الغموض والالتباس والفوضى الدلالية تجعل منها ضرورة ملحة، وسواء كانت الهرمنوطيقا مقدسة أو علمانية ، فإنها تسعى لتنظيم مجال التقلبات اللانهائية هذا ومعالجته. وكان التفسير القروسطى يؤكد أن الكتاب المقدس بعيد الغور وعميق الرؤية (mira profunditatis) ووعاء كبير وعميق للمعانى المتعددة، وإن كان المرء يحتاج فى ذلك إلى مفتاح للكتاب المقدس (clavis Scripturae) وإلى "مفتاح" لتأويل النصوص ، فهذا يتم تعليله بنفس الطريقة التى تقوم على مبدأ هرمنوطيقى جوهرى: معانٍ أدبية جليلة متعددة (De multiplici Sacrarum literarum sensu). وكل كلمة لها معنى واحد ، (Sinn sensus) لكن تمتلك عدة دلالات ، (Bedeutungen ,sigificationes) وهو مبدأ يبقى أيضا صحيحا بالنسبة للصور والرموز التشكيلية والأيقونية (iconiques) إلخ. وما يسمى ، فى الهرمنوطيقا الحالية ، "مشكل ازدواجية المعنى" أو بكل بساطة "مشكل المعنى"، ينتمى إلى نفس الصنف من الملاحظات التقليدية والمعيارية تقريبا. ومن الواضح أن الهرمنوطيقا لا يسعها تجاوز الشرط الأساسى للموضوع الخاص بها، وهو تعدد معانى كل أجناس "الكلام" (Langage).

وينتقل هذا "الطرح" إلى الأفكار الأدبية التى يفرض عالمها الدال **انفتاحا** مزدوجا: انطلاقا من النواة والمشتق المركزى والجوهرى بدوائر متمركزة فى اتساع متزايد ، إلى نظام قابل للنمذجة ، وهى دوائر (مستويات الدلالة) تقتضى بدورها "عرضا" (توضيحا) بواسطة التأويل الذى يخوله لها ناقد الأفكار الأدبية ، وتعتبر هذه العلاقة عكسية - جدلية؛ أى أن نظام الفكرة الأدبية يمتلك طاقة كامنة دالة ، إنه مولد ذاتى للمعانى ، فى حين يكشف الناقد ويُدخل فى هذا المعنى ، الكامن، بتوسيع خفى ، معناه ومخططه

الخاصين به؛ فهو فى الواقع ، يُدخل رسالة فى رسالة أخرى (وهى حالة هرمنوطيقية – تأويلية عامة) وهو يحقن (en injectatant) – إذا صح التعبير – المتغيرات الأولية والدالة للفكرة الأدبيـة بمدلول آخـر جـديد: أى البنيـان الفـريد (suigeneris) لنمـوذج الفكرة الأدبية. وبهذا المنظور ، فإن محـاولة توضيح المعانى وتدليل عقبات التعـددية الرمـزية (polysymbolisme) بالاستناد فقط على "المقصدية" (intention) التى قد وجهت إعداد نص ما (وهى طريقة هرمنوتيكية متنازع فيها) تعتبر عملية – فى حالة الأفكار الأدبية – غير مجدية تماما. طبعا ينمِّى واضعو البيانات النظرية – الأدبية بعض "المقصديات" التى يسعون جاهدين إلى تحقيقها فى فعل التشكيلة ذاته ، لكن هذه المقصديات ليست لها أية قيمـة وأية دلالة لبناء نموذج الفكرة الأدبيـة فى كليتـهـا. فـ "المقصـدية" الوحـيدة والمشروعة والبناءة تبقى ، فى نظرنا ، هو إعداد نموذج بحصر المعنى بصفته مشروعا وفعلا نسقيين.

ويرتكز الحل ، الذى يسمح بتدليل عقبات التعددية الرمزية والتباسات النصوص، على اعتماد مخطط تأويلى محدد ومشكل سلفا ، وهو منهج تقترحه الهرمنوطيقا منذ بدايتها، ويتم تنظيم المعانى فيه بواسطة التصنيف والتعميم. ولا نناقش الآن قيمة هذه النمطيات (typologies)، وإنما إمكانيتها ومشروعيتها التاريخية والمنهجية لا غير. ومع ذلك ، تتعلق الهرمنوطيقا أيضًا ، من وجهة واسعة ، بالمجال النمطى (فصل 1,V)، وسنرى أن هرمنوطيقا الأفكار الأدبية تستعيد بالضبط هذا التقليد المفعم بالكمونات "المنمذجة" وتوسعه.

إن الوضعية الجوهرية "نمطية" "أصلية" (archétypale) طبعا ، ويقدم كل مخطط شكلا تأويليا ثابتا يتوفر على قيمة نموذج مثالى ، وقد كان بوسعنا ملاحظة ، فى موضع آخر ، أن النمط الأصلى يفترض ، بحكم وجوده ذاته، دلالة و"نواة دلالية ثابتة "، ويخصص معنى لقالب لسانى تقليدى يكشف من خلاله عن اسم وهوية شفهية. وتعتبر نظرية المعانى الأربعة القروسطية مصدر أربعة أنماط هرمنوطيقية متميزة ، وبالتالى مصدر أربعة مناهج تأويلية كلاسيكية: أدبية ومرموزة (allégorique) ومجازية

(tropologique) وباطنيـة (anagogique) نسـبـة – على التـوالى – إلى المعنى المبـاشـر والتنـاظرى والأخـلاقـى واللاهوتى أو المتـعـالى. فـالمصطلحيـة مـضطربة بعض الشىء وتشدد خاصة على "المرموزة" (allegorie)، المؤولة ، هى أيضًا ، كمنهج جوهرى لقراءة كل المعانى المجازية (figurés) ، وليس قصدنا إعادة كتابة تاريخ هذا المفهوم ، فقد قام به فى موضع آخر وبشكل متقن هنرى دولوباك (Henri delubac)، وعدة باحثين آخرين.

غير أن كون النظريات الهرمنوطيقية الحديثة تكتشف ثانية هذا المذهب بالضبط أو تنتمى إليه (وهو مذهب تقليدى طبعا ومعيارى) لا يخلو من أهمية. بحيث إن كل منهجية تفسيرية (تيكونيوس ، كتاب القانون ، Tyconicus, Liber, Regularum) وكل موضعية (فلاسيوس إليريكوس ، أساليب الأدب الجليل وأشكاله Flacius Illuricus, De tropis et schematibus Sacrarum literature ، وكل نظرية للدلالة (أساليب الدلالة De'modis significandi) تنصهر فى ذلك المذهب وتمدده. إن الإحالة الراهنة على دانتى Dante (الدعوة 1 / / Canvivio، الرسائل ,Ep. XIII) وعموما إلى التمييز الأساسى بين المعنى الحرفى / المرموز والمعنى الحرفى / الروحى، تصبح مبررة. إننا فى الواقع أمام "عبارة مألوفة" هرمنوطيقية حقيقية. ويمتد هذا المنهج إلى التأويل التاريخى ، وهو أيضًا منمذج ، ويشدد ضرورة على تحليل الكلام ، وتؤكد بعض الملاحظات هذا الميل النمطى: أى أنه توجد عناصر ثابتة ومتوازية وهى عناصر "موضوعية تشرح العناصر غير النمطية" إلخ.

إن المرحلة الأخيرة من هذا الاستطراد التمهيدى المقتضب بحصر المعنى تجد منطلقها فى التساؤل التالى التقليدى أيضا: هل الهرمنوطيقا أداة للفهم ، و إلى أى حد يمكن الحديث عن "الفهم" فى مجال الأفكار الأدبية ؟ لنوضح أولا أنه من الخطأ فصل الفهم (التفسير) عن التأويل (الهرمنوطيقا) ، وذلك لسبب بسيط هو أن الهرمنوطيقا التى تعتبر، فى الحقيقة ، هى نفسها تفسيرا، تضع نصب عينيها هدفا مطابقا: **وهو الفهم**. إن فحصا متأنيا لهذا المفهوم فى نصه وسياقه الهرمنوطيقى يظهر – وذلك منذ شلاير ماخر – ثلاثة مظاهر صالحة لاستدلالنا:

(أ) يمنح المؤوِّل معناه الخاص به للنص المؤوَّل.

(ب) موضوع الفهم هو فك رموز مضمون فكرى ، لأن الفكرة الأساسية والفكرة الداخلية والفكرة المعبر عنها ليست سوى شىء واحد ذاته.

(جـ) يقتضى "فن الفهم" فهم موضوعه فهما كاملا وكليا .

بيد أن الاستبطان (intériorsation) ليس فقط خاصية للموضوع الهرمنوطيقى، بل هو أيضا خاصية للذات الهرمنوطيقية. فحسب ديلثى (Dilthey) يصبح الفهم "تجربة داخلية" وسيرورة يمكننا بفضلها معرفة "الداخل" عن طريق الدلائل (Signes) الخارجية ، وعليه سيصبح التفسير أو التأويل "فنَّ فهم" التمظهرات الحيوية التى تحددها تعابير ثابتة. أما التصور العقلانى والهيغلى الذى يرى أن "الفهم ليس شيئا آخر سوى جعل الشىء محسوسا لدى الذهن والذاكرة "، فقد أصبح متجاوزا .

وتستلزم الطبيعة المجردة والخاصة تماما للفكرة الأدبية بعض التحديدات. فلو أن هرمنوطيقا الأفكار الأدبية مثل أية سيرورة جدلية معرفية ، ليس فقط مطابقة بين الموضوع والذات ، بل أيضا تكاثفا بينهما ، لما اختزلت فقط إلى فعل بين ذاتى (intersubjectif) وإلى توغل عاطفى ، ولما انحصرت فى أن تعيش (تجربة das erleb-nis) فكرة معينة. يبدو لنا من المؤكد أن المشاركة الواقعية ، كيفما كان شكلها ، فى حياة الأفكار تستلزم انتقالا وارتجاجا انفعاليا ، وحتى "توغلا عاطفيا"، لأن هناك غنائية للأفكار وحماستها وغبطتها أيضا . وتشكل مغامرتها ، فى معنى التجربة أو "المخاطرة " الوجودية ، بالنسبة لأيديولوجى (idéologue) حقيقى واقعا من بين الأكثر مادية، لكن أن يعيش المرء [حياة] فكرة ما، لا يعنى فقط أن يدمجها فى "أناه"، إذ لا يتعلق الأمر بـ "استبطان" فقط ، بل أيضا بتوضيح (objectivation) قد يأخذ شكل نسق نظرى خاضع لمبدأ "منطقى" تسلسلى مبنى بصفته نموذجا. ذلك ، والحالة هذه ، أننا يمكن بحق أن نتحدث عن "بناء" نموذج الفكرة الأدبية (فصل 2,II) ، وفى الحقيقة ، من جانب ما ، قد تضطلع الهرمنوطيقا ، من خلال هذا المظهر الذاتى بالضبط ، بإمكانيات إبداعية ، وترغب فى أن تكون "فنا للتأويل" "وفهما فنيا". وتعكس التشكيلات

الراهنة أيضا بدقة كبيرة، وضع هذا "الفعل الإبداعى"؛ إذ تعتبر الهرمنوطيقا" إعادة بناء البناء" – (reconstruction d'une construction) ، وإعادة سبك – من الداخل – لتصور أو نسق أو نموذج ما . فالعلاقة بين هاتين اللحظتين علاقة تبادلية ودائرية ، بواسطة انتقال تبادلى من الطاقات والإيحاءات ، وهى سيرورة تمتزج ، فى أشكالها المتطورة بتماه حقيقى. إن هذا "التقمص الوجدانى" (empathie) أو الحلول الذاتى (einfühlung) الذى كان قد حدده من قبل هردر (Herder) بدقة كافية، يزيل جميع الحدود بين الذات والموضوع ، وبين "الأنا" و"الأنت" أى بين المؤول والنص المؤوّل: "إن فهم النص يتضمن نفس إمكانية الملاءمة التامة فى فهم الأنت".

وعلى هذا المبدأ فقد تم إعداد فى العصر الحاضر ، هرمنوطيقا أنطولوچية حقيقية (أسسها هيدغر (Heidegger) وأتمها هـ.ج كادامير وفلاسفة آخرون)، وهى لا تدخل مع ذلك فى اهتماماتنا. وفى نهاية المطاف يمتزج معنى التأويل بمعنى الوجود ، وإذا ما اختزلت هذه المعادلة إلى أبسط تعبير لها تصبح كالتالى: الشخص – الذى – يفهم = الشخص – الذى – يفهم – الآخر – عن طريق – ذاته ، بالتطابق والتماهى الأنطولوجى. أن نفهم "الآخر" (نصا مثلا) هو إظهار إمكانياتنا الخاصة للفهم باعتباره فعلا وجوديا و"أن يفهم المرء معنى ما هو أن يتضمنه هو نفسه فى نمط كينونته الخاصة به، وكل من لم يتضمنه ، أى لم يفهمه ، لن يكون أبدا قادرا على شرحه" . وقد تمت ملاحظة "استبطان المعنى" هذا فى بعض التقنيات الصوفية الشرقية. إننا نفهم ما يقربنا أو ما يبعدنا عن طريق مطابقة مباشرة ، لأن كل فهم مشروط بطريقة وجود ذلك الذى يفهم.

ولا يمكن الكشف عن المعنى الداخلى إلا بـ"استبطانه". وما قد تمت تسميته الهرمنوطيقا الواصفة (méta - herméneutique) للمقصدية (Dasein) الذى يعتبر شرط الوعى الواضح و"المفهوم " بالذات ، يضىء المظاهر الخاصة بالتطبيق العادى للهرمنوطيقا. فهو يفترض بالفعل "تضمينا" ومشاركة فى حياة الفكرة ومصيرها ، مما يستبعد احتمال هرمنوطيقا خارجية وسطحية وشكلية محضة؛ فبدون فهم الفكرة من الداخل (وسنرى قريبا فى أى معنى) يبقى الفعل الهرمنوطيقى تافها وغير موفق

وتعليميا فقط ولا معنى له تماما، وإن كانت كثير من التفسيرات لا تعطى أية نتيجة ، فذلك مرده بالضبط إلى أن الناقد لا يتبنى الفكرة ولا يعيشها ولا يضطلع بها ولا يستبطنها، أو بعبارات أخرى أبسط ، أنه ينبغي بالضرورة أن تجمع الناقد بالفكرة الأدبية صلات وتطابقات وتضامن عميق ، فأى ناقد لا يمكنه أن يدرس أية فكرة. وفى حالة الأفكار الأدبية على الناقد أن يمتلك نزوعا متعددا نحو الأفكار ، مقترنا بخيال أيديولوجى قوى ، لأن ناقد الأفكار هو فعلا مبدعها الحقيقى، ويشكل "فهم" الفكرة بالضبط نمطية وجوده أمامها، وهى نمطية تصير جزءا لا يتجزا من حياة الفكرة وتاريخها ، وينمى فهم الفكرة (وهو إسهام مبدع بالتبادل) طاقة الفهم الخاصة بنا. وبهذه الطريقة "تنمو" الفكرة وتتطور ، ثم تتحول باستمرار فتصبح أكثر تفتحا وليونة ومرونة وحضورا ومدمجة فى "الجهد الهرمنوطيقى". وباختصار، تصبح قابلة للفهم أكثر.

يفضى هذا التحليل ليس فقط إلى تضامن المنهج والمضمون بين **الهرمنوطيقا = الفهم = التفسير** ، بل أيضا إلى تضامن مصطلحى ، لأن هذه المفاهيم تصبح فى الأخير تناوبية ودائرية ، للفهم ينبغى اعتماد الهرمنوطيقا ، أى لابد من التأويل، وللتأويل لا بد من الفهم وتطبيق "تأويل شامل" يفهم بواسطة "علاقة حيوية مع الموضوع ". مجمل القول أن المصطلحية معممة: "الفهم بواسطة التأويل"، تأويل يعادل عملية الفهم التى تهدف إلى قراءة الرموز"، والهرمنوطيقا تعادل "فهم التأويل" (il caoire dell'interpretare) ويبقى الفصل (الممكن من الوجهة التحليلية) دون فائدة على صعيد التجربة الهرمنوطيقية الملموسة التى لا تعرف أسبقيات ولا إخضاعات ولا أنظمة تفضيلية ، فالفرق الوحيد هو أن عوض قراءة الرموز أو المعانى ، تقرأ الهرمنوطيقا، التى نقترحها، الأفكار الأدبية من خلال فهم معقلن (raisonné) سواء على مستوى اللحظة التأويلية ، أو على مستوى الفكرة المؤولة.

إن المعنى الجديد الذى نعطيه للفهم الهرمنوطيقى لا يسعه إذن أن يكون سوى كالتالى: فهم معنى الفكرة الأدبية ونسقها الداخلى ، وبالتالى إوالية النموذج الذى يتطابق معها، فالناقد الذى يقوم بالتحليل يتموضع فى مركز الفكرة "المنطقى" ويضطلع بمبدئه الجوهرى، ويفهم نمذجة الفكرة الأدبية ومعناها وإيقاع تسلسلها خلال مدتها

التاريخية بكاملها. إن الفهم يمتزج بفعل بناء نموذج معين ، وبفعل النمذجة ويفترض قراءة النسق أو الانسجام الذى يصبح بذلك ، المعيار الأساسى للفهم ، ومن الواضح إذن إن الهدف الهرمنوطيقى القديم: وهو فهم نص ما أحسن من كاتبه ، وقد اقترحه شليغل وشلاير ماخر وديلثى لأنفسهم وأخذه آخرون، لا يمكن قبوله من الآن فصاعدا إلا بالمعنى التالى: إن الفهم التام لنسق الفكرة المنقولة إلى نموذج معين يعتبر أسما من الفهم المجزأ للفكرة المعبر عنها بتعريفات جزئية ، هذا يعنى أن الفكرة المنمذجة التى تصبح بذلك "واضعة" نفسها قادرة على "فهم ذاتها" أحسن على هذا الشكل الإجمالى والتأليفى منه على شكل أجزاء وعناصر منفصلة (membra disjecta).

٢ - الهرمنوطيقا والنقد.

يدخلنا هذا التمهيد فى المجال الأدبى بواسطة تماه ضرورى: وهو أن الهرمنوطيقا تشمل النقد الأدبى أو يمتزج به، ومن هذا النقد الأدبى بالضبط يبرز فى الأخير نقد الأفكار الأدبية. وانطلاقا من لحظة ما كانت العمليات الهرمنوطيقية شبيهة بالنقد الأدبى بينما أخذ النقد الأدبى الانتماء إلى الهرمنوطيقا ، بشكل أو بآخر وحسب برنامج محدد جيدا ، وكانت نقطة تقاطع هذين المجالين بارزة ومحددة من قبل لدى شليغل بشكل واضح ، ففى نظره أن الهرمنوطيقا تشمل النحو والنقد والشعرية ، وهى مواد مدعوة إلى التعاون ، كما كان يحث على ذلك أيضاً شلاير ماخر ، يقول: "على فن القراءة وفن الفهم أن يعاضد أحدهما الآخر "، وبذلك تصبح الهرمنوطيقا شكلا لنقد أدبى ومنهجا له ، وضروريا وملازما لكل فعل نقدى يتطابق معه فى الأخير. لذلك يبدو لنا أن المفهوم الحالى" للهرمنوطيقا النقدية" تحصيل حاصل إلى حد ما ، لكنه بالمقابل ، يحتفظ بكل دلالته التاريخية بشكل جلى. ومن المدهش أيضا ملاحظة أن تاريخ مصطلح النقد المعزز بالوثائق، مثل تاريخ ويليك، لا يذكر هذا الفارق المهم بوجه خاص.

ومع ذلك فإن هذه المطابقة ، فى المصطلحية الحالية ، ليست سوى مضمرة فى أغلب الحالات. لكن قد يُفترض بحق ، أن كلما شعر نقد مرحلة من المراحل بنزوع تفسيرى وشرحى ، ويتحدد من حيث هو أداة للتأويل الأدبى ، تكون بادرته من نوع هرمنوطيقى محض؛ إذ ليس "التأويل" هدفا اختياريا للنقد ، وإنما هو هدف جوهرى ومنهجى بشكل دقيق. إن النقد يؤول ، بالتحديد ، معنى ما ، أما " التأويل" فليس سوى "هرمنوطيقا نقدية مباشرة"، أى "نقد المعنى"، كما كان يؤكد ذلك أيضًا شليغل، ولا تثبت نظرية التأويل النقدى الراهنة شيئًا آخر ، لأن الانشغال بإعطاء "تأويل صحيح" أو تقديم "التأويل الحقيقى" للنص الأدبى يشكل بالأحرى عملا هرمنوطيقيا للغاية. وظهور صيغ جديدة (ظاهريا) لا يغير هذا البرنامج فى شىء . وبقدر ما يتم الاعتراف للنقد بالميل نحو نفس العمليات الضرورية المعروفة ، يكون هذا شيئًا مألوفا حتما ، وأحيانا يكون التأويل النقدى شبيها بـ "أطناب" (paraphrase) أو "ترجمة"، فقد كان كالينسكو (G. Calinescu) يقول: "إنى لم أقرأ أبدا كتابا: لقد ترجمته". ومن الطبيعى أن كلمة "ترجمة" فى هذا السياق تدل على "تأويل".

ويرتبط التأويل غالبا ، داخل المجال الهرمنوطيقى نفسه ، بأهداف نقدية جوهرية أخرى (الوصف والحكم والتقييم إلخ). ونفس الشىء بالنسبة "للفهم"، ويعتبر هذا المفهوم أقل انتشارا فى "النقد الجديد" الفرنسى و "الهرمنوطيقا" أقل أيضا ، ولكن حتى عندما نستعمل مترادفات وإطنابات شفهية (الاستبطان مثلا) يحتفظ المعنى الجوهرى بالدلالة الأولية والهرمنوطيقية للتجربة (Erlebnis) وللواقع المعاش ثانية. وقد سبق أن تحدثنا نحن بالذات ، فى مؤلف آخر (مستشهدين بمصادر أخرى ، بعضها رومانى)، عن "الفهم" باعتباره عنصرا مكونا ضروريا للحكم النقدى. وبهذه المناسبة ، يمكن مرة أخرى أن نلاحظ وجود نظرية هرمنوطيقية كامنة ومعممة فى طور التكون (in statu nascendi) وأحيانا تجريبية بشكل صريح ، نكتشفها ثانية ، دوريا ، بمجرد تأمل نقدى فى هذه القضايا ، وهذا دليل إضافى على الطابع الموضعى للبنية التحتية فى النظرية النقدية بأكملها المختزلة، فى نهاية التحليل ، إلى سلسلة من "العبارات المألوفة " (Lieux Communs) .

ويتجلى هذا الطابع الموضعى بوضوح بقدر ما يتحدد النقد غالبا كشرح أو تأويل للنصوص، لأن كل تأويل نحوى أو فقهى، لغوى أو نصى قصْد "شرح" المعانى ، يتجه منذ البداية نحو منهجية ونحو ars critica [فن نقدى]. ولأن الهرمنوطيقا نشأت فى حضن المعابد ، فإنها بدأت كـ "تقنية" لتأويل وحى الآلهة والرموز المقدسة، فهى تفترض نسقا للشروح الموضوعية، هى وحدها القادرة على جعل دلالات الرسالة واضحة ومفهومة. باختصار تفترض منهجية للقراءة ترتكز على "مفاتيح" و "قواعد" معينة. والانتقال من المقدس إلى الدنيوى (profane) لا يغير هذا النزوع المنهجى فى شىء، أى لو لم يكن الرمز قد تم شرحه إلا برمز آخر، ووحى الآلهة إلا بوحى آخر ، لكنا إزاء حلقة مفرغة كاملة. فضرورة توضيح التأويل النقدى ، هى قبل كل شىء ضرورة إقامة تواصل مباشر وواضح بين المرسل والمتلقى. ويفترض الشعر بدوره "مفتاحا" ليكون مفهوما (بلوتارك: **كيفية سماع نقاش الشعراء الكبار** (Qomodo adolescens poetas audire debeat)، إذن يفترض تأويلاً "أمثل"، وينعكس كذلك هذا البرنامج الهرمنوطيقى فى بعض العناوين مثل : **أفضل نوع تأويلى**-(De optimo generuinter pretandi) و**التأويلات الواضحة** (De claris interpretibus) (هويى Huet ,1661) ، وينعكس كذلك فى بعض الكتب التعليمية فى البلاغة الأدبية المتمتعة بشهرة واسعة ككتاب رولين Rollin : **فى تعليم الفنون الجميلة** ودراستها... (١٧٢٦-١٧٢٨). يضع هذا الكتاب أسسا تعليمية حقيقية لـ "شرح النصوص" فنجد العناوين التالية:

- فى قراءة المؤلفين وشرحهم (ج 1,II ، الفصل III).

- فى قراءة المؤلفات الفرنسية: محاولة فى الطريقة التى يمكن بها شرح المؤلفين الفرنسيين (J الفصل I ، المقالة II).

- فى قراءة الشعراء (ج II، الفصل II، المقالة 2,1) إلخ.

إن ما يهمنا فى الإطار المحدد لمؤلفنا هذا ليس عرض تاريخ الهرمنوطيقا الأدبية بحصر المعنى ، بل فقط تحديد أهدافها الضرورية من خلال بعض المراحل النمطية.

فبالنسبة لشلاير ماخر ، تتطابق الهرمنوطيقا (فى هذا المجال أيضا) مع جزء من البرنامج الراهن للنقد الأدبى: وهو تحديد "هوية التركيب" وإبراز "تفرد اللغة" و "وحدة الأسلوب". ولأن نقد الأفكار الأدبية مشروط فى هذا الاتجاه ، فإنه يبدو، من الآن ، منشغلا بـ "فكرة الأثر الأدبى" و "فكر مؤلِّف ما"، وهذا يقتضى بالضرورة تحليل برنامج وتوضيح المظاهر النظرية - الأدبية ، مما يشكل مع ذلك موضوع الاستقصاءات الخاصة بنا.

إن نظرية "شرح النصوص" القريبة من النقد الأدبى ، عندما تعتزم إجراء تحاليل أسلوبية وتقييمات جمالية، أو استبعاد النزعة الوضعية الصارمة (بمعنى سبتسر وستايغر (Staiger) وفون فايس (Von Weise) فإنها تهيئ نقد الأفكار الأدبية وتدعمه من خلال بعض المظاهر المهمة الأخرى التى يتجاهلها النقد الأدبى السائد، أو لا يهتم بها إلا سطحيا، فالمظهر الأساسى هو الرجوع المبرمج والمنهجى إلى النص وإلى قراءة متأنية ومدققة للنصوص ، بخلاف مجرد "الانطباع" السطحى الجامح فى أغلب الحالات. وقد يحتاج نقد الأفكار الأدبية إلى أساس ثابت: أى إلى نقد النص و "فحصه الدقيق" يعقبه تفسير النصوص النظرية بشكل عميق، وعندما تُقرأ النصوص كما ينبغى، فإنها فى الأخير تقول كل ما لديها. بهذا المعنى ينبغى "استنطاقها" بل "اعتصارها" بفعالية لتعطى كل ما يمكنها أعطاءه. وفى نظرنا أن بعض المفاهيم الهرمنوطيقية السائدة والمنتشرة اليوم بشكل واسع ، بما فى ذلك ما يوجد فى معاجم المصطلحات الأدبية ، مثل : "التوضيح" و "التفسير" و "التأويل" بصفته شرحا نسقيا وتدريجيا للوقائع منطلقا من القيمة الجمالية ومن التوضيح المنطقى إلى التوضيح النفسى ، لها غاية واضحة وهى: تحليل نصوص الأفكار الأدبية الدقيق ، للكشف عن كل الثوابت وكل التواترات ، وكل النمذجات الكامنة المتضمنة فى كلية النصوص المكونة لفكرة أدبية معينة ، وهذا يقتضى مجهودا منهجيا وجد منظم فى التوثيق والتأويل. إضافة إلى ذلك تستبعد الهرمنوطيقا بحكم طبيعتها بالذات ، السطحية أو الارتجال أو الاضطراب الثقافى.

ويضع التأويل الأدبى لنفسه ، فى مجال الأدب ، نفس الشروحات الأساسية للمعانى والدلالات ، رغم أنه كان عليه أن يحل بعض المشاكل الإضافية ، نظرا لوفرة دلالات النصوص الأدبية. ويشكل إدخال المرموزية (Allegorie) فى الأدب (وهذا مبدأ جميع التأويلات القروسطية للنصوص)، المسلمة الأساسية لصعوبة فهم الكاتب (Auctor absconditus) . ويمكن القول إن التأويل الأدبى – المعتبر كلحظة مثالية – قد نشأ آنذاك عندما أوحت قراءة نص أدبى بمعنى مغاير للمعنى الحرفى. وتكمن اللحظة الثانية فى انتقال القيمة: أى أن المعنى "الخفى" و "العميق" و "الرمزى" إلخ يكون أفضل من المعنى الحرفى، ومن المعنى الخارج عن النص، وتكون هذه التراتبية مرتبطة بكل تعريف من نوع **معنى عميق = معنى حقيقى** ، وهذا مبدأ مرموزى جوهرى ، وتخصص اللحظة الثالثة للمعنى "العميق" تشكيلة كبيرة من المضامين تنتجها تأويلات مختلفة، فالمعنى الخفى هو، بالتحديد ، مبهم ومتعدد المعانى polisemos (دانتى، الرسائل 7,XIII) أى حر وإبداعى، وليس أصل التأويلات الحرة والمتغيرة والإبداعية و "الخيالية" مختلفا عن ذلك. وفى هذا الصدد تتوافق المسلمة الهرمنوطيقية الخاصة فى التعددية الرمزية (polysymbolisme) للنص ، كليا مع المبدأ الجوهرى لـ "النقد الجديد". وليس من الصعب إذن أن نرى إلى أى مدى يكون هذا النقض "جديداً" حقا... صحيح أن إعادة نشر هذه "العبارة المألوفة" كانت لا مفر منها.

إن النتائج المترتبة على مبدأ التعددية الرمزية تفيد نقد الأفكار الأدبية لسبب مهم جدا كذلك ، وهو الخطر الناجم عن سوء استعمال المعانى والتأويلات. وإن أصبحت المرموزية ، بسبب الاستعمال المبالغ فيه ،" قُمَّل (phylloxéra) التفسير" فإن التأويلات الفنتازية ، بل الهذيانية لتشكل بالفعل موطن الداء الحقيقى فى الدراسات والتعاليق الأدبية، فمنذ حقبة صراع القدماء والمحدثين كان هوميروس قد صار رمزا حقيقيا لتعدد المعانى المبالغ فيه ورمزا " للمعانى الخفية مهما كلف الأمر" و"المرموزة المتكلفة". باختصار ، صار موضوعا للسخرية. أعتقد فى الحقيقة أن هوميروس سيفاجأ لو عاد إلى الحياة وعلم كل ما قوَّلوه". وتمثل الخصومة فى حد ذاتها ، مثلا نمطيا عن هذا

الصراع الكبير الذى تسببه مقابلة المعانى المبالغ فى استعمالها التى لا يمكن استبعادها إلا بإعادة الكشف عن معايير التأويل الموضوعية، وحتى لو أن الحل الذى نقترحه، والذى ينطلق من بناء نموذج الفكرة الأدبية (فصل 2.V) ، يختلف بشكل محسوس عن كل الحلول "الموضوعية" الراهنة (التى مردها ، فى نهاية المطاف، إلى أسبقية المعنى الحرفى والنصى) ، وكوننا قد لاحظنا ، منذ القرن ١٨ ، خطر التأويلات المبالغ فيها، فإن ذلك ليبرهن على صحة موقفنا، والمقاومة التى تصطدم بها فكرة الالتباس وخصوصا تعميم هذا المفهوم هما أيضًا مبرران. وقد قاومنا، فى مؤلف سابق ، الاستعمال المغالى للدلالات المبالغ فيها ، ولكن الآن فقط نكون قادرين على التفكير فى إيجاد حل دقيق ومجرد من كل جمود ووثوقية.

ويبدو للوهلة الأولى ، أن تقديم معايير وقواعد ومخططات تملك قيمة كلية ، لكأنه قادر على تأمين استقرار التأويل وعلى منحه أساسا "موضوعيا" وعلى استبعاد التناقضات بين التأويلات المتقابلة ، وهذا هو الطريق الذى اتبعته – بشكل عفوى أو تجريبى أو ذرائعى – جميع مخططات التأويل الأدبى منذ المدخل إلى الكتّاب (Acce-sus ad auctores) القروسطيين (فصل1,V) حتى الأنساق الوضعية للقرن ١٩ **الجنس** (Race) **والبيئة** (milieu) **والفترة** (moment) عند **تين** (Taine) ، و Erebtes, Erlentes, Erlebles عند شيرر (Scherer) بما فيها جميع مخططات التحليل الراهن: **الداخل / الخارج** ، (إعادة نشر التفرغ الثنائى (dichtomie) الكلاسيكى: شكل / مضمون) **والجوانى / البرانى،** وكذلك المخططات التاريخية والسوسيولوجية والبيوغرافية والنفسية والنقدية النفسية والأسلوبية إلخ ، فبقدر تعدد "المناهج" النقدية تتعدد مبادئ وإمكانات التأويل، وتظهر مثل هذه "القواعد" أو "القوانين" باستمرار لأن فحصا دقيقًا يسمح لنا بملاحظة أنها لا تقدم ، فى الواقع ، سوى إطار أو تصنيف للتأويلات الممكنة ، وهى عملية لها طبعا فائدة تحليلية أكيدة ، ونحن بالذات ، لما اقترحنا مخططا مركبا (بنية تحتية ، بنية ، بنية فوقية) ، فلم نقدم فعلا سوى توجية ومنهج ممكن للقراءة. لكن الخلاف ليس ولن **يكون** مستبعدا، لسبب بسيط هو أن أى عنصر أو لحظة من هذا المخطط (أو مخططات

أخرى) يصبح أيضا موضوع تأويل ومنبعا منتجا لدلالات أخرى فى شكل سلسلة مفتوحة. فـ "شكل" و"مضمون" و"بيئة" و"تاريخ" و"مقصدية" و "سياق" وعدة معايير أخرى من هذا النوع، تولد دلالاتها الخاصة بها التى ينبغى توضيحها قبل أن يتم تطبيقها على النص المحلَّل. وبما أن جميع هذه الدلالات متغيرة حتما فإن الحلقة المفرغة تكتمل ويبقى التأويل الموضوعى المحض ، من هذه الوجهة ، مجرد إيهام ، ما دام مصطلح المرجعية ، المدعوة للتعبير عن النصوص موضوعيا ، هو بدوره متعدد المعانى، وممكن تأويله بشكل واسع، مما يجعل ، مرة أخرى، أى تفسير كلى مقبول صعبا بل مستحيلا. فبالنسبة لكل مؤول فإن المعايير أيا كانت قد يدل كل واحد منها على شىء آخر. إذن ينبغى على كل مؤولى نص ما ، قبل كل شىء ، أن يتفقوا على كل دلالة وكل عنصر من عناصر نسق المرجعية. بيد أن حتى فى هذه الحالة لا يتم الوصول إلا إلى كلية – مستعارة ، وإلى إجماع جد محدود يُختزل إلى مجموعة وإلى تابعى نفس النسق المصطلحى التأويلى. وتمارَس أيضًا جدلية العام والخاص فى مجال مخططات التأويل: مخططات عامة / مخططات خاصة. وتختزل هذه إلى "مفاتيح" شخصية دقيقة للقراءة (مثل: "الزمن الداخلى" عند بوليه (G. Poulet) و"الإحساس" عند ج. ب ريتشارد (J. P Richard إلخ) تلك هى إجمالا الوضعية الراهنة فى مجال تأويل النصوص الأدبية ، وفى الأدب بالمعنى الواسع للمصطلح.

يتطلب تأويل الأفكار الأدبية إعادة تعريف كلى لمفهوم "المخطط"، المتضمن، فى نظرنا ، فى فكرة "النموذج"، وعموما يقترح نقد الأفكار الأدبية مخططا مشروعا تماما مثل أى مخطط آخر ، ويتجلى هدفه فى إيجاد منهج يمكنه تحقيق انسجام المعانى والدلالات المتعددة لكل فكرة أدبية داخل نسق ما ، إضافة إلى ذلك يسعى جاهدا إلى تكييف جميع الكمونات اللازمة لعملية النمذجة وإصلاحها ، بدءًا بخاصية المخطط الأساسية وهى الكشف عن معنى ونقله إلى الموضوع المخطط (Schématisé) ويشارك فى نفس الوقت كل تأويل أو قد يخضع – وهذا منذ القرون الوسطى – لموضع (topos) نقدى وتحليلى ، هو نفسه نتاج لتأويل جد منمّط (typé) وتعكف الهرمنوطيقا ذاتها على

حل الوضعيات النمطية ، وهى عملية يحققها نموذج الأفكار الأدبية بتنظيم الثوابت وظواهر التواتر والدائرية. وأخيرا يشكل النموذج بالضرورة مشروعا وموضوعا هرمنوطيقيين وشكلا وتقنية تأويليين ، وهو مبدأ تقبله نظرية النموذج الحالية. إذن، مرة أخرى ، بقدر تعدد نمذجات التأويل تتعدد النماذج الممكنة، ومع ذلك ، لنشر إلى أن فى مجال الأفكار الأدبية لا تحتفظ النمذجة النهائية سوى بأنماط التأويل التى تقوم بوظيفة الثوابت. وتقدم النظرية القروسطية للمعانى الأربعة ، أى الأنماط التأويلية الأربعة ، العناصر الثابتة للنموذج التأويلى العام. ونفس الشيء بالنسبة "للنمطية الأصلية العامة" (architypologie générale) دوران (G. Durant) . وبالنسبة لـ "الميثات الشخصية" (شارل مورون Charles Mauron) وخصوصا الأصول الكبرى لـ "التأملات الكونية عند غاستون باشلار ، **المتمحورة** حول العناصر الأولية ، إذن جملة من الأنساق والنماذج التى قد تدخل فى تركيب النماذج العليا على مستويات عليا للتخطيطية (Schématisation) دائما .

تقدم النمذجة فى نفس الوقت الحل لتعدد معانى (polysémie) الفكرة الأدبية حالما يتم تذليل صعوبة التوضيح الدلالى العنيدة بشكل خاص، ومن حيث المبدأ ، قد تتعدد النماذج طبقا للأبعاد المختلفة (المفاهيم ، المعانى ، الدلالات) لكل فكرة أدبية. إن كون النموذج أساسا مشروطا باكتشاف معنى أو مبدأ ترابطى وتنظيمى – وهو معنى متعدد بالتحديد – يتضح أنه قد توجد هناك مخططات وتأويلات بقدر الأنماط القابلة للبناء، ولا يخالف فى هذا الصدد نموذج الفكرة الأدبية قاعدة التأويل "الصريح". أما الهرمنوطيقا والنمذجة فيحققان بالفعل انصهار الفكرة الأدبية و "منطق" نموذجها الخاص بها المقيد والأحادى الجانب (unilateral) بالتحديد. ولا يختار النموذج، من بين الإمكانات الكامنة لتأويل فكرة ما ، إلا فرضية واحدة ومعنى واحدا ، لأن اختياره هذا يقع على مبدأ واحد منطقى ونسقى وخاص. وبذلك يتحول تعدد المعنى، بواسطة النمذجة ، إلى أحادية المعنى ((monoémie)، وتتحول الهرمنوطيقا إلى تفسير ، تفسير موجه "من جانب واحد"، لكنه متطابق معه بدقة تامة. فهى تتحول

إذن إلى فهم ، أى فهم معنى خاص مبتكر ومكتشف خطوة خطوة طيلة السيرورة الهرمنوطيقية ، ولا يقر نقد الأفكار الأدبية إلا بوجود معنى واحد: معنى النموذج الذى يتطابق مع طريقة عمله ومع منطقه الذاتى ، وبما أن النموذج لا يعين سوى معنى واحد ، فإن أخطار التأويل المفرط تُستبعد تمامًا؛ إذ من المستحيل بناء نموذجين لهما نفس المبدأ "المنطقى" للعمل، والناتجَين عن نفس المقدمات ، والمستعملَين لنفس المفاهيم المصطلح الجوهرية.

إن هذا النوع الهرمنوطيقى يلغى تعدد المعانى بحكم "تأويله" و "فهمه" المختزلين والموجهين نحو معنى الفكرة الأدبية الوحيد. فيعوض لزوم نسق مشارك تعدد المعانى ، ولو أفسح هذا النسق – بعد أن يتم بناؤه – المجال حتما لمختلف التأويلات اللاحقة. إن الكشف عن معنى من خلال كلية الإقرارات التاريخية لفكرة ما ، ومطابقة هذا المعنى ومماثلته بمبدأ بنيوى تنظيمى ، هو إدماج جميع توقعات النموذج وتجاوزها فى نفس الوقت ، ثم إرساء أسس هرمنوطيقا جديدة ، منطلقها (لو أردنا اختزاله إلى صيغة) هو تركيب يجمع بين المبدأ التقليدى لـ "وجهة النظر" (الموجودة فى نظرية " النمط المثالى"، والموضعية (topologie) والاستكشاف والنموذج) ومبدأ التأويل الأصلى ، أى تأويل مضبوط و "صحيح" ذى التطبيق السائد فى الهرمنوطيقا التقليدية ، والمتطابقة مع نظرية المعنى "الصحيح والمشروع"، التى تقدم لها فكرة التأويل "الأكثر احتمالا" معامل النسبية البارز ، ومع هذا الفرق – فى نظرنا – يمتزج التأويل "الأكثر احتمالاً" بمنطق المعنى الكامن والمطابق لمعيار عمل النسق المنطقى لكل نموذج محقق فى النصوص وبها.

وتتميز هذه الملازمة بمماهاة المعنى الحرفى والمعنى الهرمنوطيقى: أى أنه من خلال تركيب المعانى الحرفية والجزئية يتكون المعنى الكلى والوظيفى والهرمنوطيقى والوحيد للنموذج. فبإدخال (بهذا المعنى) فكرة "المعنى الهرمنوطيقى" تصبح الانفصالات التقليدية: حرفى / أدبى ، داخل / خارج ، نصى / ذو دلالة ، جانب النص / ما وراء النص إلخ ، متجاوزة ، مثلما ، من جهة أخرى ، الصراع بين

التـأويلات المختلفة (فصل 3, V) وهى حقيقة موضوعية تحدد من جانب واسع ظهور الهرمنوطيقا المدعوة إلى فض الخـصومات الموجـودة أو الكامنة ، وإلغـائها بواسـطة بعض قواعد التـأويل. قد لا يتعلق الأمـر ، فى الحقيقة ، بـ "صـراع"، ما دمنا نقـبل وجـود نمـاذج مكـونة بشكل مـختلف ومشـروعة بالتسـاوى ومـتعـارضـة على الوجـه الأكمل، ومع ذلك متساوية نوعيًا. وقد لا تؤدى مجموعة من المقدمات ، منطقيًا ، سوى إلى بعض النتـائج، إذ داخل نفس النسق قـد لا يكون هناك أى صـراع ، بالمقابل فإن الأنساق والنماذج يمكن أن توجد، وبالتالى تتطـور بالتوازى داخـل فضاء هرمنوطيقى واسـع ، مكون من معانٍ وتأويلات مستقلة.

فى الدائرة الهرمنوطيقية

على هذا الأسـاس – الذى يسمح باسـتيعاب مـبادئ التـأويل الشـائعة وإغنائها وإعادة صـياغتـها ، وفق هدفه الجديد: الفكرة الأدبية – يـجدُّ نقد الأفكار الأدبية فى إعداد نمط **هرمنوطيقى جديد** ، ينبغى معالجته بعناية ، لأنه يشكل "مفتاح" منهجنا . إن هرمنوطيقا الأفكار الأدبية الجديدة هى بالضرورة دائرية ، وهو مبدأ تأكد ثانية حين معالجة **موضع** (Topos) **الدائرية** (الفصل 3, IV) المتضمن بشكل ضـمنى فى بناء نماذج الأفكار الأدبيـة بكامله ، ويشـكل النمـوذج – بصـفـتـه شكلاً ومنهـجًـا لتـأويل الأفكار الأدبيـة – نسقًا دائريًا بالتحـديد ، تكون داخله العناصـر مـترابطة ومـتوافقـة ودورية وقابلة للاستـبدال ، وفق المعيـار الداخلى للنمـوذج الذى يؤسسه ويحدد ضـبطه الذاتى (Son autoréglage) ، وفى لحظة مـعينة يبدأ تاريخ كل فكرة أدبيـة – المدمج فى نموذج مـا – على مـا يبـدو، فى الركـود والتكرار والعـودة إلى نفس الوضـعيـات وإلى نفس الصـيغ ، وهـى مرحلة ليست أقل جـدليـة فـى الرجـوع الظاهر إلى القـديم. إذن يميل تسلسل الفكرة الأدبية أحيانا إلى "الانغلاق" ، كأن هذه الفكرة كانت تحـاول مـحاكاة أفكار أخرى ومعارضة نفسها (Se pasticher) والولوج بسذاجة إلى تخطيطات تقليدية ، ويبـدو إذن الارتكاس والعـودة إلى الأصل لا إراديين وحتـمـيين ، وبعد اجـتيـاز الفكرة

الأدبية لكل هذه الدورة الداخلية تعود، على ما يظهر ، إلى نقطة انطلاقها. فاللاأدب **ينفى** الأدب ليصبح هو بدوره أدبًا من نوع معين وشكلاً من "نفى النفى" الأدبى. وتشارك **مصطلحية** كل نموذج – فى نهاية المطاف – أيضا فى هذه الدائرية المشروطة بنفس التماسك النسقى.

إن الفرضية الأساسية هى دائرية الفكر ، وهى ظاهريته المستقلة التى تجد أيضا انعكاسًا فى نموذج الفكرة الأدبية وبالتالى فى هرمنوطيقا الفكرة الأدبية. ويقتضى الفكر الدائرى حقيقة تتطابق مع صيرورته التى ليست لها لا بداية ولا نهاية ، لأن البداية والنهاية تشهدان ترتيبًا مضطربًا ، فهما يتحددان ويتوضحان بالتبادل، أو بعبارات هيغلية:"تعتبر الحقيقة صيرورة نفسها الخاصة بها ودائرة تكون غايتها حدها النهائى الذى هو أيضا بدايتها، ولا يكون واقعيًا إلا بتمامها وبحدها النهائى" . وفى هذه الحالة فإن دائرية الفكرة الأدبية، المنجزة على شكل نموذج، هى الشرط ذاته لإعداد كل نماذج الأفكار الأدبية ، وهو إعداد خاضع لنفس السيرورة الدائرية للفكر: "إن العلم يقدم نفسه على شكل دائرة مغلقة فى حد ذاتها ، حيث من بدايتها ومن أساس هذه السيرورة، تتقاطع الوسيطة مع النهاية ، فهذه الدائرة هى، فى ذات الوقت ، **دائرة الدوائر**، لأن كل عنصر فردى، كونه يحركه منهجه، هو انعكاس فى حد ذاته ، ويعتبر، وهو يعود إلى البداية ، كذلك بداية عنصر جديد فى نفس الآن ، وأجزاء هذه السلسلة تمثلها مختلف العلوم (وفيما يخصنا: تمثلها النماذج – أدريان مارينو A.M) وكل علم من هذه العلوم يمتلك **قبلاً وبعداً** ، أو للتوضيح أكثر يمتلك فقط قبلاً وفى ختامه يشير إلى **بعده** ". وتضيف المعرفة علاقة **جزء / كل** إلى هذا التطابق بين البداية والنهاية وبين كل ما هو أولى وكل ما هو تال، ولو كانت البداية لا يمكن إدراكها دون إسنادها إلى نهاية (والعكس صحيح) ولوكانت كل أولية تفترض تلوية (والعكس بالعكس) ، فمن البديهى أنه لا يمكن ضبط الكلية دون إسنادها إلى أجزائها (والعكس صحيح). إن هذه الحركات الدائرية تكون متعايشة مع إوالية الفكر ذاتها.

إن الفهم نفسه هو أصلاً "دائرى" ومعناه مشتق من الإمكانية المقدمة للفهم ليمتلك معنى ما ، ويتطابق مع هذه الإمكانية ، وهى وضعية من طبيعة أنطولوجية، ولاستعمال الصيغة التى ليست ملغزة إلا فى الظاهر ، لنقل إن كل شيء يتم فهمه بواسطة كل ما يسهل فهمه ، وبواسطة وجودنا بصفته فهما. وبهذا المعنى فإن كل فهم هو فى نفس الوقت كلى ، لأنه يتوقع المعنى الكامل للموضوع المفهوم ، مما يعنى فى الحقيقة أننا لا نفهم سوى ما قد فهمناه من قبل، ولكى نفهم ، ينبغى إذن أن نتفهم ونستفهم مسبقًا ، ينبغى أن يقدم لنا الشرح مسبقًا ، فالفهم يحدده محتوى النص ذاته ، ويحدده ما يقترحه النص المؤول للتعبير عنه.

تفترض دائرية هذه الوضعية حلا ملائمًا ومنطقيًا لمسألة مكونات الفكرة الأدبية وفهمها وتشكلها، ويمكن ملاحظة مرحلتين نظريتين:

(أ) يتطابق الوضع الأنطولوجى للفهم والتأويل الهرمنوطيقى مع البداية "التاريخية" و"البيوغرافية" للفكرة الأدبية. وتمثل التجربة الوجودية الأولى لفكرة أدبية أيضا بداية وجودها، باعتباره تجربة تاريخية للمؤول (Herméneute)، إذن تبدأ حياة الفكرة الأدبية فى اللحظة ذاتها التى يضطلع فيها الناقد بهذه الفكرة. وقد تنشأ هذه اللحظة التى تتطابق مع أخذ الفكرة الأدبية لصفة نموذج هرمنوطيقى ، فى أى طور وأية مرحلة من مراحل مسار الفكرة الأدبية التاريخى. إذن قد "تنطلق" السيرورة الدائرية فى أى وقت وفى أية لحظة تاريخية من مسار الفكرة الأدبية.

(ب) تتطابق لحظة التأويل الأنطولوجية والتاريخية مع بداية تسلسل السيرورة الهرمنوطيقية الدائرى : **انطلاق الدائرة** Zirkelschup (عند شلاير ماخر) والدائرة فى الفهم Zirkel in Verstehen (عند ديلثى) **ومن والحركة** to,. and fromovement (عند سبتسر) ، وينبغى لهذه الصيغ التقليدية لـ "دائرة فقه اللغوية" أن يتم تحويلها إلى تركيب جديد للدائرة الأيديولوجية: وهى حركة متغيرة من "**الذهاب والإياب**" بين كلية تحديدات فكرة ما ومظاهرها الخاصة، وهى كذلك حركة تناوبية تنطلق من الأجزاء نحو الكل ، ومن الكل نحو الأجزاء ، وفى صيغة حديثة العهد كان ج . ب

سارتر (J. P. Sartre) يسمى المسار المنهجى "منهجًا تقدميًا / نكوصيا"، وربما سيكون أصح تسميته منهجًا **تقدميًا – نكوصيا – تقدميا / نكوصيا – تقدميا – نكوصيا**، وذلك للفت الانتباه بشكل أوضح إلى الحركة التناوبية للذهاب والإياب بالنسبة إلى المَعْلَم الأولى وهو مسار يميز كل سيرورة هرمنوطيقية.

وتتعرض "البدايتان" لتهمة تكاد تكون خطيرة لو كان قد تم إقرارها بالفعل، وهى: "الحلقة المفرغة". ففهم ما فهمناه، وقراءة ما قرأناه وإقامة فرضية على نفس الفرضية (مثل تحصيل الحاصل: "لن تبحث عنى لو لم تكن قد وجدتنى" (باسكال)، أو "الشعر هو موضوع القصيدة" وعيوب منطقية أخرى من نفس النوع)، تلك هى الفرضيات التى تتطلب حلا، وقد وجد هذا الحل أنصار الدائرة الهرمنوطيقية، أساسًا، فى طبيعة دائرية الفهم بالذات، وهم يستندون، كدعامة، إلى بعض الاستدلالات الهيدغرية: "إن العنصر الحاسم ليس هو الخروج من الدائرة بل فهمها بشكل صحيح". بالفعل، فالحل ليس فقط أنطولوجيا، إذ إن كل دائرية هرمنوطيقية تنوع التوقعات الملازمة للدائرة وتطورها وتوسعها، ومراعاة لكل ذلك، ليس الفهم مجرد استعادة لمعنى موجود، بل إعدادا حقيقيا وفعلا دالا بالمعنى الواسع للكلمة، أى أنه إبداع رمزى قادر على استبعاد اللارمزية (Asymbolisme) ودرجة الصفر للنص المحايد. فكل تأويل يقتضى إعادة لصياغة النصوص وفى نفس الوقت فحصا مستمرا لها. وما لم يكن فى البداية سوى مخطط أولى يبدأ فى التكون والتطور والتوضيع والوضوح. وفى كل مرحلة من "الذهاب والإياب" يضيف الذهن فكرة وفارقا جديدا، فيغتنى ويتغير ويمارس تأثيرا جدليا على المرحلة التالية. إن الانتقال من الكمون إلى الفعل بمعناه الخاص وإلى التحيين (actualisation) يعتبر دائما انتقالا "إبداعيًا"، فضلا عن ذلك، لا تنطلق أية دائرة هرمنوطيقية من لوح مصقول (tabularasa) ومن فراغ أولى كامل، بل تفترض تشكيلاً فكريًا وثقافيا، أو تفترض "تقليدا" أو "جوهرًا" (substrat) يتوسع من خلال جميع مراحل التحليل. فليس بناء النموذج أبدا تحصيل حاصل (لأنه لا يسقط إذن فى حلقة مفرغة) أو ترداديا.

إننا مع ذلك نقبل - وهذا ليس مفارقة - دون تحفظ الأطروحة التى ترى أن التأويل لا يهدف إلا إلى وجود نقطة انطلاقه ، وهى مقدمة [منطقية] غالبًا ما تصاغ كالتالى : "إننا لا نجد فى النصوص سوى ما وضعناه فيها" وكل بحث يأخذ ، مما هو مطلوب إعادة بحثه ، اتجاها متوقعا"، و"هدفه هى نقطة انطلاقه المسترجعة". ومع هذا الفرق تقريبا نصوغ بشكل آخر مقتضى الذهن هذا: إننا نستشف فى التسلسل التاريخى لفكرة أدبية نموذجا **ما قبليا** (a priori)، نصادفه ثانية **بالأحرى** فى نفس التسلسل التاريخى. إن تحليل بناء النموذج يثبت بالضبط هذه الحقيقة (الفصل 2,V)، فنحن نعرف أننا سنجد النموذج المطلوب ، لأننا استندنا سلفا على إواليته (الفصل 3,V)، بالإضافة إلى ذلك ، لما نبحث عن النموذج فإن حدسا يتضح ورؤية نظرية تثبت واعتقادا راسخا (لم يكن موجودا من قبل) يتولد ويتوطد. لنضف أيضا الرضى بهلوسة ذاتية (autoscopie) مبدعة و"نرجسية" ما، يولدهما الاعتراف بالذات فى تطور الفكرة الأدبية، وهذا ليس، بالطبع، لا تحصيل حاصل ولا عملاً فكريا عقيما.

يبرز التسلسل الدائرى للسيرورة الهرمنوطيقية أن بداية فكرة أدبية لا تشكل فى الواقع سوى لحظة هرمنوطيقية، وبالتالى لحظة منهجية ، فالأسبقية فى نظام المعرفة ليس لها أية علاقة مع الأسبقية "فى حد ذاتها"، إذ يبدأ وجود الفكرة الأدبية بإدماجها فى النسق ، وفى النموذج الذى يقرها ويؤكدها، لأنه ليس هناك مكونات دون بنية ، ولا بنية دون مكونات ، لكون المكونات بنية يحددها فعل البنية ذاته ويؤسسها، ، ولا يتطابق ظهور الفكرة الأدبية تماما إلا مع التحليل الهرمنوطيقى. وقد يبدأ على النحو ذاته التفسير أيضًا عمليا فى أية مرحلة من مراحل تسلسل الفكرة التاريخى. وترجع دائرية النسق بالضرورة هذه الفكرة إلى بنية النموذج الذى تنتمى إليه. وينطلق التأويل عادة ، لأسباب عرضية وتحليلية، من الإقرارات التاريخية الأولى لفكرة أدبية ما. غير أن هذه الاستقصاءات التقدمية (progressives) ليست ضرورية إطلاقا. إن التأويل النكوصى (régressif) ليس أقل إثباتا وفاعلية ، انطلاقا من مستواه الراهن، أو من مرحلة تاريخية مأخوذة باعتبارها تمثيلية نحو الماضى ونحو "أصل"

الفكرة من خلال تسلسل فى اتجاه معاكس. ومع ذلك فهذه المنهجية هى وحدها قادرة على تجاوز الحلقة المفرغة للفكرة الأدبية: أى تقوم على إسناد كل فكرة أدبية إلى النموذج الذى ، بحكم دائريته الوظيفية والذاتية، يقودها حتما فى خطها الدورانى (giratoire) ولأن الفكرة الأدبية خاضعة لنموذج ما ومقروءة من خلال نموذج ما ، فقد لا تملك إلا صورة دائرية.

لا تتطابق "بداية" الفكرة ، من الوجهة الهرمنوطيقية بحصر المعنى، إلا مع اكتشاف "مركز" الفكرة الأدبية، ومبدئها المنطقى والمحورى الذى ينتظم حوله النسق بأكمله. والعثور على هذا المركز، هو الفعل الضرورى لـ "فهم" النموذج ، لأن ذلك يسمح بإعادة تشكيل ، بإيجاز ، السيرورة الهرمنوطيقية: من المركز نحو الخارج ومن الخارج نحو المركز ، إذا قُصد بـ "الخارج" مجموع التمظهرات "السطحية" للفكرة الأدبية: التعابير النصية والوثائق والآثار المكتوبة إلخ. إن سلسلة من الحدوسات "الأدبية" المتعلقة بالنقطة النشوئية (germinative) أو الجنينية أو بالمركز المتقارب من فكرة (تعبر عنها أحيانا رموز مختلفة "محور" "مركز جلى"، "قزح" (hyrse)، تشهد على وجود موضع (topos)حقيقى لمركز الوعى الأيديولوجى. فكل تمثيل لفكرة ما يقتضى بالضرورة مركزًا أصليا أو مولدا للسيرورة الفكرية الجابدة [المندفعة نحو المركز] والنابذة [المبعدة عن المركز]. وتستعيد الهرمنوطيقا ، فى الحقيقة مقولة موضعية (topique) للمعرفة ، أما التأويل بالمعنى الأنطولوجى والتفسيرى للكلمة ، فيقتضى لحظة مركزية لها قيمة استهلال (incipit).

لهذه الأسباب كلها ، نقترح إذن، بدل قراءة تاريخية (متسلسلة زمنيا) للفكرة الأدبية قراءة دائرية لارتساماتها الأولية (épiphanies) التاريخية ، لأن – فى نهاية المطاف – قد لا تجد جميع العناصر التاريخية للفكرة (بما فيها "الأصل" و"السببية" و "المصدر" إلخ) تأويلاً ودلالة منسجمين ومنظمين إلا عقب تفسير هرمنوطيقى. يستنتج من ذلك أن لكل فكرة أدبية "اشتقاقًا" ثلاثيا غير قابل للانفصال: أنطولوجى وتاريخى وهرمنوطيقى. ويحدد هذا "الإرث" المتشعب بدوره ، دائرية منهجية تترجمها

سلسلة من الدورات التناوبية ، ويشكل مجموعها المنهجية العملية لنقد الأفكار الأدبية ، فالمخطط النظرى لصرف المجرد من كل وثوقية قابل للتطبيق على مختلف الأفكار الأدبية بطرق مختلفة ، ومجمل هذه المسارات الدائرية قد تلائم أيضًا النصوص الأدبية مع بعض الفوارق الاستكشافية الدقيقة ، وانطلاقا من هذا المبدأ يمكن إعداد نقد أدبى حديث "كلى" وغير انطباعى أصلا. فهدفنا، اللحظة، توضيح بطريقة نسقية ،الدورات النوعية لهرمنوطيقا نقد الأفكار الأدبية وطريقة عملها.

١) الحدس – التأمل:

إنّ اللحظة الهرمنوطيقية الأساسية حدسية. وينبغى علينا بكل تأكيد قبول الحالة التالية: فى مرحلة من مراحل قراءة الفكرة الأدبية ثمة بصيرة عالية تضيئنا و "حدس" ينير ذهننا الذى يعانق تلقائيًا – برؤية كلية وتركيبية وغير متوقعة – الفكرة الأدبية فى مجموعها وفى كل ثوابتها وفروعها الأساسية، فندرك دفعة واحدة ، من خلال كشف مباشر ، مجرى الفكرة الأدبية بكامله، فى جميع تمفصلاته. تبرهن هذه الحالة على أن الحدس يكسر الحلقة المفرغة وهو يجتاز كل توقع للمقدمات [المنطقية]. غير أن هذه اللحظة لا تمثل سوى بداية للسيرورة الهرمنوطيقية الحقيقية التى تعقبها سلسلة كاملة من العمليات الفكرية التأملية والنظرية التى سنجد وصفها فيما يلى. لذلك فإن الصيغة الدقيقة للدورة الهرمنوطيقية الأولى – التناوبية مثل جميع الدورات الأخرى – هى كالتالى: **حدسية – تأملية – حدسية / تأملية – حدسية – تأملية**. فالحدس بمعناه الخاص مضاعف دائما بسيرورة تأملية أولية (تحليلية ومقارنة وإدراكية إلخ)، أو تحل محله مباشرة مثل هذه السيرورة السريعة وغير المتوقعة كذلك. فلو لم تكن هذه اللحظة الحدسية التى تثير السيرورة الهرمنوطيقية موجودة، لكانت جميع الدورات التى تشكل نصية التأويل بل قد حرمت من الاندفاع الأولى ومن الطاقة المثبِّتة. بيد أنه لو كانت هذه الدورات – وهى معقدة ومتشددة أكثر فأكثر – غائبة لاتَّسع الحدس الأولى هو أيضًا واسترسل دون أن يترك أى أثر. إن حدسا متوقعا فى انسجام فكرة من خلال

تسلسلها المستقبلى لا يسعه أن يقيم أى نموذج، فهذا التوافق الهرمنوطيقى نوعيا نلتقى به مع ذلك على كل مستويات التأويل.

فإلى أى حد تكون هذه "الحدسية" (intuitionnisme)، حقًا ونمطيًا حديثة ؟ هذا سؤال يصعب الجواب عنه. ومهما يكن قد يمكن الكشف عن هذه اللحظة الحدسية قبل الآن فى شكل "استبطان للنصوص" فى التقنيات القديمة للتأويلات الصوفية الغربية والشرقية ، إضافة إلى ذلك تنتمى هذه اللحظة الحدسية أيضًا إلى النمط الأصلى ((archétype) التجربة الصوفية، بالطبع لا تنتسب الهرمنوطيقا الراهنة إلى مثل هذه المصادر، بل تستند بالمقابل حقا إلى سلسلة حدوسات شليغل: "إن كل نقد هو تخمينى" ، وشلاير ماخر: "كل إعادة بناء هرمنوطيقية تعتبر أيضًا "تخمينية"، ثم ديلثى الذى تنتمى صيغه إلى نفس التقليد وتتخذ نفس الأسلوب. أما صيغ سبتسر اللاحقة فلا تختلف بشكل ظاهر عن تلك التى ذكرنا، لكنها تقدم شروحات تحليلية مفيدة لفهم الدائرة الهرمنوطيقية ، وفى نهاية المطاف مفيدة لـ"الإدراك" بحصر المعنى. وتجتاز السيرورة عدة أطوار متماسكة: خلق "البداهة الداخلية"، أى يقين ذو طابع "عقلانى" أساسه ضرورة شبه ميتافيزيقية لإيجاد حل مطلق ولو لم يكن قابلا للاستدلال فى الحال. وهذه نتيجة "فطنة فطرية" تتعلق بالمهارة النقدية إن أمكن الجمع، وتبرز تلقائيا ، بشكل غير متوقع ، عن طريق "فصال" (déelic) داخلى ، لا يقاوم وموضح، فينشأ عن ذلك فهم مباشر (لاشتقاق أو نص أو أثر أدبى) من خلال تبديل داخل المسألة ذاتها وتبصر (Vorsicht) للحل الإجمالى.

علينا توضيح أن موضوع هذه الدائرة الهرمنوطقية المدرك حدسيا عن طريق كشف مباشر ، يبقى بالضرورة ذو طابع فقه لغوى أو أسلوبى أو أدبى. ولم نقف عند أى واحد من رواد هذه الهرمنوطيقا ، أو من التابعين أو الشارحين، على توسيع نسقى لهذا الإجراء فى مجال الأفكار وبالأحرى فى مجال الأفكار الأدبية. لنلفت الانتباه - دون مؤاخذة أى أحد - إلى أنه على حد علمنا لم "يستشعر" أى أحد ، حتى الآن ، المشكل الذى يشغل بالنا فى كل تعقيداته ، ومما لا شك فيه أن هذه الحدوسات

السريعة تحدث فى جميع السيرورات الفكرية. إن تفسيرات هرمنوطيقية حديثة العهد ، وخاصة النفسية منها ، لا تُقصِّر عرضًا فى تذكيرنا بذلك. وفى هذا الصدد فإن الشيء الأساسى فى الإسهام الهرمنوطيقى يكمن – من وجهة نقد الأفكار الأدبية – فى إمكانية توسيع لحظة توقع "ما قبل الفهم" (précomprehension) إلى إوالية نموذج الفكرة الأدبية فى مجمله. وهذا الأخير يمكن أن يُكتشف ويُفهم مثلما يتضح فجأة معنى نص ما عن طريق فطنة حدسية تعززها وتطورها تأملات نقدية. فامتلاك "الإحساس المسبق" (pressentiment) لحل فقه لغوى هو امتلاك اليقين للقدرة على فك رموز "منطق" فكرة أدبية بالذات.

تتطور الدورة **الحدسية / التأملية** بأكملها انطلاقا من الجدلية **ذات / موضوع** ، التى تقدم للأولى التوجيه والحافزية الضرورية. ولا ننسى أن الأفكار (فصل II ,6) – بما فيها الأفكار الأدبية – ليست مخططات تجريدية وفارغة وعقيمة وغير قادرة على التأثير ، بل هى حقائق جد حية وعاطفية ووجودية. وتشكل كل فكرة أيضًا انفعالاً "معيشًا" و"أصيلا" وتشكل جوابا لوضعية خاصة ومحددة ليس فقط على الصعيد الاجتماعى والتاريخى، بل كذلك على الصعيد البيوغرافى والوجودى. إن الأفكار تمتلك توترًا (tension) نوعيا ، فهى تسبح فى ضرب من الهالة العاطفية (Aura émotionnelle)، وتمتلك إلى حد ما حياة عاطفية حقيقية ، وإسهامها يكون أحيانا "هياميًا" (passionnel) ، فليس هناك أفكار صافية ومعقمة (aseptisées) ومحايدة ومنفصلة عن كل سياق ومنطوق (nexus) شخصى. وتصادف مثل هذه الملاحقات منذ القرن ١٨ فى مجال مقابلة **العقل/ العاطفة**.

تتوافق كل فكرة مع صور معينة ، وهذا الاتحاد الوثيق (symbiose) يقتضى بالضرورة تحليلا هرمنوطيقيًا فى جدولين؛ إذ يتطابق الهيكل [العظمى] العارى لثوابت النموذج على شكل موضع (topos) مع التحليل النظرى والموضوعى للفكرة الأدبية، لكن إعادة هذه الثوابت إلى السياق الكلى الذى أخذت منه (بواسطة فعل الحدس والفهم الكلى من قبل الناقد) تفترض معاملا بارزا فى التأويل الموضوعى. كذلك فإن كل

تأويل شخصى قد لا يكون إلا "ذاتيا" بالمعنى السامى لهذه الكلمة. لذلك تتوفر هرمنوطيقا الأفكار الأدبية أساسا على طابع "دينامى" ، فهى تفيض حيوية ومفعمة بالمبادرات والفرضيات والحدوسات وأبنية من نوع الخيال الأيديولوجى المحض ويتجلى مع ذلك تدخل الذاتية أيضًا فى تاريخ الفلسفة بحصر المعنى. وبالمقابل، فإن اكتشاف الدلالة الذى يصرف النظر فى فعل التأويل ، عن ردود الفعل الذاتية لمؤلف النص مثلما تفعل مع الناقد ، وإقرار بعض قواعد التأويل وتطبيقها (وهوالصنف الذى تنتسب إليه الدورات الهرمنوطيقية الخاصة بنا) ، والاستدلال على انسجام نسق فكرة أدبية وعلى وجود نموذج كما هو، هى عمليات تكون موضوعية وتبقى كذلك. فاحترام معنى نسق ما هو إذن اعتراف بحقيقيته الموضوعية واستدلال عليها.

وتقتضى هذه الوضعية الجوهرية توافق "الذات" و"الموضوع"، وبالتالى تركيبهما: أى تنضم الذات (تأويل الفكرة الأدبية) إلى الموضوع (الفكرة الأدبية) والعكس بالعكس ، وما لم يكن متضمنًا فى الذات قد لا يكون فى الموضوع والعكس أيضًا صحيح ، فيأخذ الكل، فى السيرورة الهرمنوطيقية ، طابعًا دائريًا بدءا من هذه العلاقة. لذلك فإن كل تأويل هرمنوطيقى هو بالضرورة ذاتى وموضوعى ، ونتيجة لتعاون بين الخضوع الكامل والمنهجى للموضوع (النص) ، وإعادة البناء الحدسية - الهرمنوطيقية لهذا النص نفسه. هذه الحالة ، الخاصة بالسيرورة النقدية بأكملها ، كان قد لاحظها من قبل شلاير ماخر. وتؤكد النظرية والتطبيق الهرمنوطيقى الراهنان نفس المبدأ: "الانتقال من ذات إلى ذات أخرى عبر المواضيع، وهو وصف دقيق للمراحل الثلاث فى الإجراء الهرمنوطيقى كله". فالمؤول (herméneute) يشكل إذن عنصرا ملازما للملاحظة. إذ تغير كل ملاحظة الموضوع الخاضع لها، وهى علاقة إبهام تكون صالحة أيضًا فى مجال الهرمنوطيقا. إنها وضعية خاصة لحالة أعم: أى أنه باستطاعة الإنسان أن يقيم بنيات نظرية لا شخصية وفوق فردية (supra - indivi-duelles) تساعده على تفاهم أحسن وعلى إيجاد عمق كينونته الخاص.

٢ - المخطط - النموذج

في إطار السيرورة الهرمنوطيقية فإن الحدس يعبر عنه مخطط نظرى غير واضح أو حتى ملتبس فى البداية، ويستتشف الفهم (الذى هو، فى الحقيقة ، "ما قبل فهم" وتوقع للانسجام التام للفكرة الأدبية ونموذجها)، ويتوقع هذا النموذج ، أولاً على شكل مخطط عام ذى حدود ضبابية ، لكنه ذو غاية واضحة جدا، وتحدد هذه السيرورة ، الشبيهة بعملية الضبط الذاتي البنيوى ، سلفا مجموع بناء النموذج، حيث البنية التحتية المخططة تطابق ما قبليا تكوينيا. إن هذا التصور - الذى يطبقه ويقبله الهرمنوطيقى التاريخى والتاريخى / الأدبى التقليدى ("إن الوقائع... لا بد لها من أن تشاهد من خلال بنية ، ولا بد من إعطائها معنى") - يجد أيضًا حقل تطبيقه الواسع في مجال الأفكار الأدبية. وهذه الأخيرة لا تتوضح ولا تصل إلى طور البنية إلا بفضل نموذج يطور جميع التوقعات المتذبذبة للمخطط الأولى تدريجيًا، ويثبتها. إذ فى النموذج وبواسطته تفلح الفكرة الأدبية فى توضيح معناها الأساسى تمامًا ، وفى إدراك نسقها الخاص من **الثوابت** والتواترات والدائريات ، وصياغته، وهذا هو بالضبط هدف كل توضيح هرمنوطيقى: إنه ينوى جعل كل ما هو جزئى وتلميحى وخفى و "مرموز " شفافًا ومنسجمًا. والتأويل يتحول إلى تشكيلية مبنية على نموذج ، فى حين تصبح الفكرة الأدبية بالفعل كتابة رمزية (idéographie)

وتفترض كل هذه العملية سيرورة تناوبية: **استقراء - استنباط / استنباط - استقراء** ، وهى سيرورة تنطلق من خصوصية المقاطع إلى عمومية الفكرة ، ومن عمومية الفكرة - فى اتجاه معاكس - نحو تأكيد المقاطع والأجزاء المكونة لها. فالدورة تقود الشواهد والأمثلة الخاصة نحو قضايا عامة (مواضع Topoi وثوابت وتواترات) ، فى حين تدعم الملاحظات ذات الطابع العام أو تكملها أو تقومها مقابلتها بالمظاهر التجزيئية للفكرة. وتمثل المرحلة الاستقرائية الجوهرية للملاحظة (للحدس) فرضية تؤكدها عدة ملاحظات فيما يتعلق بمراقبة الوقائع، لذلك تجد المرحلة الاستقرائية إنجازها فى المرحلة الاستنباطية. إن ملاحظات سبتسر حول هذه المسألة

من المنهج ليست لها فقط قيمة نموذجية ، بل كذلك قيمة منهجية. ويدخلنا وصف هذه الدورة فى عمق المنهج ، فى مختبر هرمنوطيقى حقيقى ، لذا ينبغى أن يكون الأساس الاستقرائى صلبا ومؤكدا بما فيه الكفاية كى تستبعد ، من البداية ، الفرضيات الفنتازية والاعتباطية الصرفة ، والأساس الاستنباطى أيضا موثقا بشكل متين كى يستفيد الحدس الأصلى من التحقق الموضوعى الضرورى، لأن الحدس يلتقى بواقعية النصوص ، فى حين يدرك النموذج واقعيته الخاصة به ويدرك الإوالية الخاصة به من خلال رقابة نصية، وفى نفس الوقت يحول تحقيق النصوص وتأكيدها النموذج ويدعمانه، ويصبح المخطط ، المثالى المجرد وغير الواضح ، بناء سليما ومتمفصلا أحسن ، وراسخا فى الحقيقة التاريخية بشكل متين.

تؤدى حصيلة هذا التناوب وهذا الذهاب والإياب **حدسى / تأملى، واستقرائى / استنباطى** إلى علاقة توافقية **مخطط – نموذج / نموذج – مخطط**. وتتم هذه الحركة فى زمنين : أولى وثانوى ، فهى تنطلق من المخطط إلى النموذج ومن النموذج إلى المخطط ، فتتم قراءة الفكرة الأدبية تخطيطيًا ، فى حين يقرأ النموذج ويوجد بأكمله فى مخطط الفكرة التى ترتفع إلى مستوى بناء مركب. وابتداء من مرحلة ما من مراحل التبلور لا يعكس النموذج فقط معنى الفكرة الخفى ، بل يحاول أكثر أن يفرض معناه الخاص به وأن يقدم نمذجته الخاصة به للفكرة الأدبية ، ومع أن كل هرمنوطيقا تؤسس معنى أو تصلحه ، وتنتج فعلاً دالا ، يكون هو نفسه حصيلة لمثل هذا الفعل. إضافة إلى ذلك فالنموذج ذاته هو نتاج نمذجة عالية ، لأن التشاكلية نتيجة للنمذجة، وكل تعريف لهذه الأخيرة توسطها رؤية النموذج ونظريته وأيديولوجيته. فالنمذجة المهمة والاتفاقية ، التى يمكن تسميتها نمذجة من الدرجة الثانية ، مستحيلة دون نمذجة سابقة من الدرجة الأولى ، لأن فكرتى النموذج الواقعى والنموذج الصورى ينتهى بهما الأمر إلى أن يختلطا. وتوجد كذلك مثلا، هذه الملاحظات (التى تشدد على النوعية الاستكشافية للعلاقة نموذج / واقع) فى مجال الأبحاث البنيوية والتاريخية والسوسيولوجية؛ إذ تتوفر النماذج المجردة فى نفس الوقت على تأثير

حقيقى فى **السلوكيات** الإنسانية. فلهذا السبب من جهة أخرى ، ربما لا تعتبر مزحة أوسكار وايلد (Oscar Wilde) مزحة كاملة: إن كان الفن يحاكى الطبيعة فإن الطبيعة "تحاكى" بدورها الفن. فصورتنا عن الطبيعة التى هى نفسها جزء من "الطبيعة" مشروطة بقوة ، وبالتالى تنمذجها المخططات والمستنسخات والصور التى تعتبر نتائج التربية الفنية.

إن الفهم الدقيق لهذه العلاقة يستبعد كل مغالاة شكلانية، ولا يمكن اعتبار إلا حل جدلى واحد لهذه الوضعية المماثلة للعلاقة الجمالية **شكل / مضمون**. وتنتمى فى نهاية المطاف المراحل **حدس / نموذج / حدس** إلى أساس الفكر الجدلى بالذات الذى ينطلق من الحدس الحى إلى الفكر المجرد ، ومن الفكر المجرد، إلى التطبيق العملى (Praxis) ويكفى تعويض كلمات هذه المعادلة بـ: حدس (مخطط الفكرة) ونموذج (شكل تنظيم الفكرة أو النصوص) للوصول إلى مطابقة حقيقية، فالحدس التخطيطى ينتظم ويصبح نموذجًا خاضعًا بدوره إلى تحقيق "تطبيقى" مكون من نصوص الأفكار الأدبية، وتسمح لنا هذه السيرورة فى دورتها المغلقة المزدوجة (التى ترجعنا إلى نقطة الانطلاق: أى من التبسيط والتجريد إلى التعقيد والتخصيص) بفهم إوالية جميع المسارات الهرمنوطيقية.

٣ - المفهوم المسبق - المفهوم:

إن المعادل النظرى للمخطط هو **المفهوم المسبق** للفكرة الأدبية، وبنيته لم يتم توضيحها بعد بما فيه الكفاية، لكن تدخله يبدو ضروريًا لكل عملية فى النمذجة، وندعو "مفهومًا مسبقًا"- بإعطائنا هذه الكلمة معنى واسعًا - كل تعريف متوقع للفكرة الأدبية ورؤية منمذجة مسبقًا لهذه الفكرة، مع مراعاة إدماجها، فيما بعد، فى مفهوم أدبى واضح ونسقى ومنمذج بشكل دقيق. والحقيقة أن فى كل عمل فكرى لا نستعمل فى هذا المعنى، سوى "مفاهيم مسبقة"، ومع هذا الفرق، فيما يخص نموذج الأفكار الأدبية،

يتضمن "المفهوم المسبق" كذلك مضمونًا أو قبلية (Un apriori) مزودًا "بنمط" نوعى، وقدرته على توقع تسلسل اتجاه النموذج تضع شروط مجموع عملية النمذجة.

تنتسب هذه اللحظة الهرمنوطيقية إلى إوالية المعرفة النظرية بالذات، ولا يمكن دراسة عالم المفاهيم دون امتلاك "مفهوم مسبق" وتوجيه نظرى سابق، ويقتضى تاريخ الأفكار الأدبية دائمًا مفهومًا مسبقًا نظريًا / أدبيًا، وهذه الملاحظة تسبق بكثير كل قبلية (Apriorisme) تاريخية راهنة. يقول هيغل: "إن تاريخ موضوع ما مرتبط حتمًا وبشكل وثيق بالطريقة التى نتمثل بها هذا الموضوع"، مما يقتضى ليس فقط تحديداً، بل أيضًا تراتبية نوعية: "إذ حسب هذا التمثل فما هو محدد من قبل هو الذى يعتبر مهمًا وملائمًا لهذا الموضوع ". فالتسجيل السلبى أو الموضوعى زعمًا للوقائع (التاريخية) يكون إذن مستبعدًا، وبما أن المؤرخ "يدلى بمقولاته الخاصة به ويرى من خلالها ما يقدم له"، على ناقد الأفكار الأدبية، الذى يستعمل أفكارًا أدبية، إذن أن يمتلك (وهذا ليس تحصيل حاصل أو حلقة مفرغة إلا ظاهريًا)، أفكارًا أو بالضبط: أفكاره الأدبية الخاصة به. بذلك تبرز جميع توقعات النموذج (أنماطًا أصلية ومواضع وأنماطًا مثالية إلخ) قيمتها النظرية المعرفية Gnoséologique (فصل 1,V) ولكى يتم "التنميط"، من اللازم الاستناد إلى "نمط" يقوم بدور القطب / الإطار لكل سيرورة هرمنوطيقية، وينتسب الفهم والدلالة والتخطيط إلى نفس العلاقة.

إنه لمن الطبيعى إذن أن مفهوم "الرأى المسبق"(ليس بالمعنى السلبى للكلمة بل بمعنى "الرأى المسبق المشروع") تعيد تأكيده بشكل قوى الهرمنوطيقا الحالية (الحكم المسبق Vorurteil، **التطلع** Vorhabe، **التبصر** Vorsicht، **الاستباق** Vorgriff). ففى الحقيقة أن كل المفاهيم التى تستعملها وتطبقها الهرمنوطيقا يفترض كل واحد منها مفهومًا مسبقًا ملائمًا، وذلك بدءًا من الدائرة الهرمنوطيقية التى تعتبر هى نفسها "رأيًا مسبقًا" وموضعًا نظريًا مركزيًا ، لكنه ذو طابع استبدالى معادل لكل المفاهيم الهرمنوطيقية الجوهرية الأخرى، وفى هذا الصدد تكون المرجعيات متعددة ومقنعة.

يجد نقد الأفكار الأدبية نفسه في نفس الوضعية، إذ يقتضي اتخاذ موقف جمالي أولي تترجمه مجموعة من المفاهيم المسبقة المصوغة لكل فكرة أدبية خاضعة للنمذجة. وإن أمكن للمبادئ الجمالية أن تمتلك أحيانا وجوداً ضمنياً أو غير نسقي في مجال النقد الأدبي، فإن نظرية عامة صريحة للأدب تصبح إجبارية حتماً في حالة نقد الأفكار الأدبية. ذلك لأن ناقد الأفكار الأدبية باحث جمالي (esthéticien) في الأدب، وفي ذات الوقت ناقد - منظر يمارس، في كل مجالات نشاطه، نفس التصور المركزي حول ماهية الأدب ومورفولوجيته وظاهريته. إن رؤية جمالية موحدة تقود (حدسياً على الأقل) كل إعداد لأعمال من هذا النوع، أي يتجلى حضورها بشكل فطري وضمني في جميع اللحظات الأساسية للاستدلال الصريح والواضح في كل النصوص الجوهرية.

ومن البديهي أنه لا يمكن إدراك نقد للأفكار الأدبية خارج "فلسفة" للأدب، وخارج رؤية أدبية للعالم، (Weltanschauung littéraire)، وبدون نظرة شاملة للعالم الأدبي، وبدون نظرة نظرية فعالة وحاسمة في جميع تجلياتها. إن إعداد نظرية للنقد يطابق، على كل حال، التطور نحو تحليل تأملي والاتجاهات النظرية التي تميز الأدب الحديث.

يرفض نقد الأفكار الأدبية كل مقاربة تجريبية محضة وكذلك كل ارتجال نظري، إنه ينطلق من الملاحظة التي تؤكدها تجربة النقد المعممة، بحيث لا يمكن مناقشة الأصناف "الغنائية" أو"الدرامية" في عمل من الأعمال دون مفهوم مسبق، ولوجد عام ومطاطي، للغنائية أو الدراما، فلو تم القيام باستقراء **جميع** الآثار الغنائية أو الملحمية أو الدرامية، ولو تمت إعادة إحصائها قبل الاعتماد على تعريف ما، لما انتهى ذلك أبداً ولأصبح ذلك طوباوية كاملة، لذلك فإن تعريفا أوليا و"مدركا سلفا"(Préconçu) هو بالأحرى لازم جداً لنقد يعالج أفكاراً تطابقها وتراقبها أفكار أخرى. وقد يكون هذا التعريف شخصياً أو جماعياً (أي يكون شيئاً مشتركاً أو فكرة مألوفة بين النقد) ، لكنه ليس أبداً غير موجود، إذ كيف يمكن مطابقة سمات الأدب "الحديث" أو الأدب "الطليعي" دون مفهوم مسبق مشكل سلفاً عن مفهومي" الحديث" و"الطليعة" ؟ فبدون

مثل هذا التخطيط العملى ستكون حيرتنا كاملة وشاملة. وتفرض هذه الحالة نفسها على الفكر بجلاء فى حالة البحوث التاريخية، فلتعيين وتعريف الكلاسيكية أو الرومانسية اللتين لم توجدا أبدا بصفتهما ظاهرتين موضوعيتين (خارج بعض البنيات النظرية المنعكسة استعاديًا على تجميعات الوقائع أو تتابعاتها) ، ينبغى أن يتم الانطلاق - وهذا شرط لا يمكن الاستغناء عنه - من قبلى (a Priori) نظرى: أى من تعريف أولى **للكلاسيكية والرومانسية**، وهذا شبه تحصيل حاصل.

وتُظهر التجربة أنه لا يتم استخلاص كل نتائج هذا المبدأ دائمًا بثبات، خاصة فى مجال هرمنوطيقا الأفكار الأدبية، فمن الواضح أن هرمنوطيقا الفن قد لا تمتلك أصلها إلا فى مفهوم مسبق للفن ، كما أن هرمنوطيقا الأدب كله قد لا يمتلك، من حيث المنطلق، سوى مفهوم مسبق للأدب، لكن هذا يطرح، مرة أخرى، مشكلة خطرة رغم كل شىء: ألا وهى مشكلة وضع (Statut) المصطلحية الأدبية كلها؛ إذ إن وصف أثر بأنه "أدبى"، أو "كلاسيكى"، أو "رومانسى"، إلخ هو - حسب الظروف - قول الكثير أو القليل عنه، القليل، عندما نجد أنفسنا مسجونين فى حلقة مفرغة (الرومانسية هى "الرومانسية"، وهى حقيقة محددة بطريقة اتفاقية وغير معللة بلفظة **الرومانسية**)، والكثير، عندما يتخذ مصطلح **الرومانسية** تعريفًا معينًا وتحليليًا ومعبراً عنه بوضوح من حيث هو منطلق لسيرورة هرمنوطيقية، لذلك فإن أية دورة من الدورات الهرمنوطيقية قد لا تؤدى وظيفتها دون أن تضطلع بمفهوم مسبق أدبى. ونعنى **بالمفهوم المسبق**، إجمالاً، تعريفنا للفكرة الأدبية الخاص بصفته حصيلة مجموع الدورات الهرمنوطيقية، ولعل المظاهر قد تجعلنا نعتقد أننا سقطنا من جديد فى الحلقة المفرغة اللانهائية، دورات هرمنوطيقية توضحها دورات هرمنوطيقية أخرى، وهذه توضحها نفس المفاهيم التى تؤسسها، غير أن الواقع مختلف تمامًا.

إن وجود لحظة حدسيّة - تخطيطية للسيرورة الهرمنوطيقية يفترض:

(أ) لحظة **استهلالية محضة، وحيدة وأصلية وأصيلة.**

(ب) اتجـاه تسلـسل دائرى ذى جوهر جدلى محـض، وذلك يقـتضـى: انتـقـالات تناوبية من مفهوم مسبق، مبهم وغير واضـح، إلى مفهوم واضح والعكس بالعكس، تليها توضيحات متبادلة، وكذلك أفكار أدبية تبدأ فى تشكيل - بواسطة بنيتها الكامنة الخاصة بها - صيغ ومخططات نظرية تبدأ بدورها فى تخطيط سلفا (Préschématiser) أفكار أدبية معينة . هكذا يحدث ظهور نماذج مسبقة (Prémodèles) وهى صيغة حقيقية لتبلور نماذج "تفاعلها الكيميائى" المثبت سلفًا.

وفى هذه المرحلة تتم جميع الاختزالات وتتم كذلك التركيبات الهرمنوطيقية الأولى: تأسيس الثوابت، توقعات النموذج (المواضع topoi والأنماط إلخ) واختيار مترو للثوابت والأنماط إلخ، ثم ضمها فى نسق تقريبى متردد فى البداية، ومتمفصل أكثر فأكثر فيما بعد. وحالما يتشكل النموذج، يبدأ فى التأثير على كل فكرة تخضع للنمذجة، ويبرهن وجود هذا المفهوم المسبق مرة أخرى على أن النموذج موجود سلفًا فى حالة كامنة باعتباره بناء تلقائيًا للذهن وفى نفس الوقت تم إعداده بعناية. وقد تكون هذه النماذج تصورات فلسفية أو أدبية، وتصورات عن العالم، ومقولات ومبادئ نقدية، وعناصر مورفولوجية للأثر الأدبى إلخ، فعمليا، كل حقيقة تتوفر على مضمون أو تضمينات أدبية قابلة للتعبير عنها بمصطلحات نظرية الأدب.

والنتيجة النهائية هى التعيين المتبادل للموضوع (الفكرة الأدبية) والمنهج (نموذج الفكرة الأدبية) وتوافقهما: فبينا نحن ننمذج فكرة أدبية يتغير تصورنا (نظرية، نموذج) الخاص بنا، ويغير تطور البلاغة والشعرية الطريقة التى نتمثل بها الأدب، فى حين يغير تطور الأدب جميع تمثلات الشعرية والبلاغة. تشبه هذه العمليات بشكل دقيق عمليات النقد الأدبى، فالأثر الأدبى يشكل فى مثل هذه القراءة النقدية أو تلك، المفهوم المسبق لمثل هذا التحليل النقدى الخاص أو ذاك، كما أن الأدب فى مجموعه يصبح مفهومًا مسبقًا للنقد الأدبى باعتباره "فرعًا معرفيًا". وعلى العموم فإن كل تأويل جديد لنموذج ما يظهر فى منظور نموذج آخر وهكذا **دواليك**، مثل العمليات المنتسبة إلى تداخل نفس الدورة الهرمنوطيقية.

فكيف تحدث، فى هذه الحالات، السيرورة الهرمنوطيقية التى تميز نقد الأفكار الأدبية ؟ ولأن المفهوم الأدبى (المتقلب والتقريبى والتخطيطى فى بدايته) حصيلة لبداهة حدسية أو لخيار من بين خيارات أخرى ممكنة، فإنه يتحول شيئًا فشيئًا إلى فكرة أدبية حقيقية، بواسطة سلسلة من الاختزالات والاستقراءات والاستنباطات التى يبدو من خلالها فحص هذه الفكرة بأفكار أخرى وبمفاهيم أدبية أخرى، جزئية أو عامة، ومقابلتها حاسمين.

ولا تظهر الفكرة دفعة واحدة بحدود واضحة فقط، بل عليها أن تجتاز مساراً صعباً، نقديًا وتاريخيًا وتجريبيًا حتى يتمكن الناقد من الكشف خلالها عن المعنى والانسجام. آنذاك فقط، وفى هذه المرحلة (وهى حصيلة لتعاقب اللحظات الحدسية واللحظات التأملية) تصبح الفكرة الأدبية واقعًا نظريًا وموضوعًا قابلاً للوصف والخضوع لنمذجة نقدية، وذلك يقتضى مراقبة أيديولوجية طويلة ومتأنية بانتقال سريع من المفهوم المسبق الحاضر على مستوى الوعى النقدى إلى المفهوم البعدى (Postconcept) الذى يضبطه نقاد آخرون، ومن المفهوم المشخصن إلى المفهوم الموضَّع (Objectivé) ، يعقبه رجوع إلى المفهوم المشخصن، ومن التعريف التام والأولى إلى العناصر المكونة والجزئية، ثم العودة من جديد إلى التعريف التام، الذى لا يتشكل ويتوضح تمامًا إلا فى نهاية هذه الدورة المزدوجة والمعقدة شيئًا ما: **المفهوم المسبق – المفهوم المنمذج – المفهوم المسبق / المفهوم المنمذج، المفهوم المسبق – المفهوم المنمذج** . وتُحدث النتيجة النهائية ليس فقط تعديل المفهوم المسبق الأولى (وهى تلعب بذلك دور مخطط مرشد ودوراً توجيهيًا) بل تحدث أيضًا ثراء كبيراً ومهمًا. فإعادة الإعداد (Réclaboration) تعادل إذن عملية تعريف ثان شخصى. ومن الوجهة النظرية ، بحصر المعنى ، لا يقترح نقد الأفكار الأدبية سوى أبنية لمفاهيم مسبقة شخصية معدة على ضوء بعض المفاهيم العامة ، أو لخياراتها أو فوارقها أو إعادات تشكيلها .

إن هذه الدورة واقعية وفعالية بحيث إنه حتى مفهوم نقد **الأفكار** الأدبية (كما حددنا أعلاه) منمذج (وبشكل مماثل بدقة) بواسطة مفهوم مسبق لنقد الأفكار الأدبية، ولأنه نقد ملازم، يصهر مقولاته وأدواته خلال أبحاثه ومساره الخاص به، يظهر نقد الأفكار الأدبية فى نهاية المطاف كموضوع هرمنوطيقى تمامًا. وناقد **الأفكار** الأدبية يكشف إذن، فى مجموع الأدوات التى تكون فى متناوله، عن معنى ومفهوم مسبق ممكن لنقد الأفكار الأدبية، وحالما يتم ضبط هذا المفهوم المسبق، يبدأ فى التطور والتنظيم فى نسق حقيقى، وينتج النسق بدوره استدلالاً نسقيًا يأخذ شكل "كتاب"، وإتمام هذا "الكتاب" يتطابق، إجمالاً، مع النمذجة ومع مفهوم نقد الأفكار الأدبية فى مجموعه. وليست هذه هى المرة الأولى التى قد أتيحت لنا فيها الفرصة لتدقيق إوالية هذه الهرمنوطيقا وفعاليتها، إذ فى مؤلف نشرناه منذ بضع سنين فى رومانيا، وهو **قاموس الأفكار الأدبية** ج ١، قد أثَّرت تجربة كل خانة (مقال) مباشرة فى برنامج نقد الأفكار الأدبية، المعد تدريجيًا بقدر ما كان **القاموس** يُتخيل ويُحرر. فمن المقال / البرنامج: **من أجل "نقد جديد"** قد تمت كتابة نقد **الأفكار الأدبية** على كل حال فى الأخير. ولا يفهم المقال إلا بواسطة تجربة لم تكن نفسها سوى مرحلة تأمل، لذلك فإن "نمذجتنا" قد تم تحسينها فيما بعد. وهكذا، ليس كتابنا هذا – **نقد الأفكار الأدبية** – سوى تطوير لذلك البرنامج، وهى مرحلة تصاعدية لسيرورة هرمنوطيقية متصلة.

٤ – الكلمة – الدلالة:

إن الحقيقة التالية ليست أقل حسمًا: تعتبر بداية الدائرة الهرمنوطيقية – المعتبرة فى جميع أشكالها، تلك التى حللناها أو تلك التى سنفحصها أسفله – بداية مصطلحية أساسًا، ونعنى بهذا أنها تتعلق باختيار مصطلحى. فحدس الفكرة الأدبية ومخططها ومفهومها المسبق يبدأ فى الحصول على وسم وهوية شفهية **هو الاسم**، لأن الدورة تنطلق من مصطلح أدبى وتنتهى إلى آخر، بعدما تجتاز مسارا دلاليا بأكمله، هذا

المسار الذى يعتبر تبادلاً عكسيا للدلالات، ولو اختزلنا الدائرية الهرمنوطيقية إلى شكل تخطيطى بسيط لاتخذت صورة تناوب: **كلمة - فكرة أدبية / فكرة أدبية - كلمة**، بحثًا عن تعيين ووضوح متبادلين؛ فالاسم يوضح الفكرة والفكرة توضح اسمها. والوضوح الأولى المهم مقصور، ظاهريًا، على الكلمة، لكن لا ينتسب هذا الوضوح، فى الواقع، إلا للفكرة، أى إلى نموذج الفكرة الأدبية، موضوع التجربة الهرمنوطيقية الواقعى والواضح. وتعلّل هذه الوضعية بسهولة: إن المصطلحية الأدبية فى كليتها متعددة المعنى حتمًا، وتعرف درجات مختلفة من الالتباس (فصل ٧)، فالمعنى الاشتقاقى والأصلى لمصطلح أدبى، بصفته مرجعًا أساسيا، لا يمثل سوى منطلق ولحظة مراقبة بالنسبة للوفرة المتزايدة للدلالات التى يتخذها هذا المصطلح فيما بعد. لذلك فإن الرغبة فى استخدام دلالة واحدة محددة و"تسمية مضبوطة" ليست لها بالغ الأهمية، مادام لا شىء يمنع من ظهور دلالات لا تقل مشروعيتها. فكلمة "بنية"- مثلاً - لا يسعها أن تضيف شيئًا للمحتوى الذى تفصح عنه فى وعى المتكلم، قبل أن يستعملها. ولكن من الواضح أن هذه الكلمة إذا اعتُمدت واستُعملت، فإنها تتخذ مفاهيم جد مختلفة، من هنا تأتى ضرورة تأويل هرمنوطيقى لهذه الدلالات المتسلسلة: أى أن الاسم الذى يعطى للفكرة الأدبية يقتضى سلسلة من الدلالات المدعوة بالضبط إلى توضيح هذه الفكرة، وعندما تترجم الفكرة الأدبية بمصطلحات أخرى تمتلك دلالات أخرى، فإنها تتطابق مع سلسلة مفتوحة من الدلالات. لهذا تقترح الهرمنوطيقا أولاً بأن يوضح المعنى الذى تستعمل فيه الكلمات، وهذه مع ذلك هى وظيفته الدائمة والتقليدية (الفصل ||) ويتسع التأويل ليشمل العبارات والتراكيب الشفهية المعقدة والنصوص بأكملها والأنساق النظرية إلخ.

وهكذا ننتهى إلى خلاصة أن بداية الدائرة الهرمنوطيقية تتطابق حتمًا مع فعل إسناد الدلالة الأولى، الذى هو فى نفس الوقت عرفى وتداولى (أو درائعى). إن الإقرار بهذه الحقيقة يعتبر أيضًا حلاً لمشكلة "البداية" وإقامة النموذج. وهذا الأخير يتطابق مع الفعل الدال الأول أو مع التأويل الأول أو مع تبنى اللفظ المعجمى الأول الذى يعتبر نقطة ارتكاز، أو مشتقا أو مرجعا جوهريا للفكرة الأدبية.

وتماثل هذه الوضعية، فى خطوطها العريضة، الانتقال من معنى الكلمة المباشر إلى معناها غير المباشر، ومن المعنى الحرفى إلى المعنى الرمزى، وتماثل "نقل" دلالة "لغة" (أو "شفرة ") إلى "لغة" أخرى، ويسهم كل نص لأفكار أدبية فى دلالة مزدوجة: فهو يتعلق بالحرفية **والتأويل**. وهذا يدل على أن هاتين الدلالتين متطابقتان مع مسلمة المعنى الهرمنوطيقى المطابق لمسلمة النمذجة، وتنتمى الدلالة الخفية التى توضحها الهرمنوطيقا فى الواقع إلى النموذج وإلى منطقة الملازم، ولكى تمتلك الفكرة الأدبية معنى، عليها أن تندمج فى نظام هرمنوطيقى، فهى مولدة للدلالات بالكشف البسيط لمنطقها الملازم والبنيوى وتأكيده. معنى ذلك أن النمذجة وحدها قد تمنح الفكرة الأدبية معنى ودلالات، وكل تحليل من هذا النوع ينتهى به الأمر إذن إلى أن يتساءل: ما معنى "معنى" الفكرة الأدبية؟ وما دلالة "دلالتـ"ها ؟ تعتبر فى الحقيقة كل هرمنوطيقا تأويلاً من الدرجة الثانية: أى هو تأويل لتأويل، وتأويل لتشكيلة بتشكيلة أخرى، وتأويل اسم باسم آخر.

إن هذه الوضعية الدائرية إلى حد كبير والتى تعتبر تحصيل حاصل ظاهريًا تخص كل كلام معبر يكشف معناه، ويعرفه بالتأويل المتبادل لعلاماته (اللسانية) الخاصة به، وهذه وحدة تميز كل دائرة هرمنوطيقية. فالمعنى (الواقعى) للنص يتقدم نحو المعنى "المثالى" الذى حوَّله النموذج، ويتقدم المعنى الجلى بدوره نحو المعنى الخفى.

والمعنى الأولى نحو المعنى الثانى، داخل **نفس** الحقل **ونفس** الدورة الدلالية، وإلا سيظل الفهم مستحيلاً، فهو يفترض تماثلاً دلاليًا تامًا وتعدد معنى **(Polysémie)** مختزلاً إلى أحادية معنى **(monosémie)**، وتضامن كامل بين شكل محتوى الفكرة ومحتوى شكلها .

إن مجرد البحث بالذات عن عبارات ملائمة أكثر فأكثر والعثور عليها لتعريف السيرورة الهرمنوطيقية ، يبرهن مرة أخرى على قدرة الفكرة الأدبية بأن تعرف نفسها وأن تتأول عبر تأويل بحد دلالة ذاتية (autosignification) ملحة، وسيمكن إذن للدورة الهرمنوطيقية أن تصاغ، على مستوى دلائلى - دلالى (Sémiologique- Sémentique) بالشكل التالى: **لفظ (حرفى) - دلالة - لفظ (حرفى) / دلالة - لفظ (حرفى) - دلالة** ، وتجلب الدلالة الأولية والحرفية للمصطلحية دلالة ثانوية ومرجعية للنموذج، التى تأخذ ثانية - وهى مغتنية بكثير (بواسطة التطابق مع معنى النموذج ونسقه الإجمالى) - الدلالة الأولية للمصطلح الابتدائى الذى أحدث كل هذه السيرورة الهرمنوطيقية، ويصبح مفهومها الأدبى "أدبيًا" بواسطة هذه الدائرية وحدها، فهى تتجاوز مرحلة الدائرة المفرغة بهذه الإنتاجية الدلالية الثابتة.

٥ - الكل - الجزء:

إن كل هذه الدورات تفترض بدورها مبادلة أخرى مهمة تشكل جوهر المنهج الهرمنوطيقى بالذات، وهى العلاقة الدائمة **كل - جزء - كل / جزء - كل - جزء** المأخوذة بالمنظور الدقيق **للكلية**، والمعتبرة منطلقا ونهاية. إن الانتقال من الجزء إلى الكل ومن الكل إلى الجزء تقوده من أقصاه إلى أقصاه نفس الوحدة ونفس التقارب ونفس الدائرية للفكرة الأدبية، وكل عنصر من عناصر الحدس والمخطط والمفهوم المسبق والمحتوى الدلالى للمصطلح الأدبى يشارك فى سيرورة دائرية تمتلك طابع الكلية الدائرية، وداخل هذه العلاقة، يحيل كل جزء (مظهر، ومقطع إلخ) إلى كلية معينة، وقد لا "يفكَّر فيه" دون أن ينتسب إلى كلية معينة، وتقتضى الكلية بدورها إحالة مباشرة إلى مكون أو مجموعة من مكوناتها.

وقد ظهر مفهوم "الكلية" - بشكل أو بآخر - فى مراحل مختلفة من "نسقـ" نا الذى فى الحقيقة يتطابق معها، إذ إن العلاقة **جزء - كل** تماثل تماثلاً دقيقًا العلاقة

جزء - نسق التى لا تقل دائرية، لأن النسق ذاته يشكل واقعية دائرية وإطاراً ومنهجاً لتأويل هرمنوطيقى بالذات، وشأن ذلك شأن فكرة **المنهج** وجميع صفاته :

- **الانسجام** التام (لا يكون الحدس الهرمنوطيقى دقيقًا إلا عندما يكشف عن مجموعة متجانسة يمكن البرهنة عليها كما هى).

- الخاصية **البنيوية** الجامعة (الارتباط الوثيق بين التفصيل المحسوس والعمومية، وكذلك صلاحية النموذج القائم).

- الانغلاق الحتمى للنموذج (ترفض كلية الفكرة الأدبية المشبعة إدماج تفاصيل أخرى، وإقرار فوارق جديدة، وقبول مزيد من الأخبار، وتقر بالاكتفاء بذاتها، فقد أصبحت "عضواً" يرفض "الترقيعات").

- الخاصية **النمطية** (العلاقة بين فرد ونمط من نفس النوع: أى نسخة النمط المدرك بصفته "بنية كلية")، فكل تعميم نمطى يقتضى إحالات فردية مخصصة بوضوح، لا تمتلك دلالاتها إلا بمنظور الكلية.

إن تاريخ نظرية **الكل / الجزء** لم يكتب بعد، وليس المقصود هنا بالطبع القيام بمثل هذا البحث، لنقتصر على الإشارة إلى بعض المعالم التى تنم عن تقليد واستمرارية لافتين للانتباه، ويمكن أن نجد، قبل الآن، نقطة انطلاق لدى أفلاطون فى حدس التعديل الدائرى بشكل متبادل لعناصر الوجود (فيدون 72 ب. ج) . وتبدو أيضاً العلاقة المنطقية **كل / جزء** (toto - Pars) واضحة عند بعض المناطقة المدرسيين، مثل بيروس هيسبانوس (Petrus Hispanus) ، وقد أبرز ديلثى استعمال هذه الطريقة الهرمنوطيقية على يد فلاسيوس اليريكوس(Flacuis Illyricus) فى كتابه **مفتاح الكتاب المقدس** (Clavis Scripturae , 1567) المشار إليه سابقًا، لكن من العجب أن بعض الإحالات على باسكال (Pascal) قد يتم إهمالها، لأن ما يميزه بالضبط هو رؤيته الهرمنوطيقية الكاملة والمنطقية: الحدس الجامع ("يجب دفعة واحدة رؤية الشىء بنظرة واحدة")، إذ لا نكتشف البداية إلا فى نهاية بحثنا فـ("الشىء الأخير الذى نجده ونحن

تنجز عملاً هو معرفة الشيء الذى ينبغى وضعه فى الأول")، و"لإدراك معنى مؤلف ما ينبغى التوفيق بين جميع المقاطع المتضادة"، بالطبع، ربما يمكن أيضًا وجود رواد آخرين للتأويل والفهم عن طريق الإحالة على الكلية، دافيد هيت (David Huet) مثلاً. هذا هوالطريق، فى خطوطه العريضة، الذى اتبعه المنهج الذى يهمنا حتى القرن ١٧.

ونصادف خلال القرن الموالى صيغًا "حديثة" جدًا، وعلى كل حال أوضح بكثير من صيغ شلادنيوس (Chladenuis) على سبيل المثال. فحسب ألكسندر جيرار (A. Gerard) أن: "لا يمكن تقديم أى حكم قوى عن جزء ما، دون إمكانية فهم الكلية دفعة واحدة"، ويتصرف إدموند بورك (Edmund Burke) بنفس الطريقة، يقول: "يمكننا أن نعيد فحص المبادئ الجمالية بربط نتيجتها بالتركيب وربط التركيب بالمبادئ وهاتان الصيغتان واضحتان أكثر ما يمكن، وأقدميتهما تسمحان لنا بسحب نسب هذه النظرية من شليفل وشلاير ماخر، رغم إسهامهما المهم (خاصة إسهام شلاير ماخر) فى تطورها المنهجى، إذ إن المقصود هو "الفهم الكامل" و"فن الفهم" حيث "لا فرق بين الفكرة الأساسية والداخلية وشكلها لأنهما لا يشكلان سوى شيء واحد"، فهدف التأويل "وحدة الأثر وسماته الأساسية"، وهى وحدة "داخلية" تتطابق مع "موضوع التركيب وخاصيته". أما هدف الهرمنوطيقا فهو العنصر / الجزء فى تركيب ما، لأن دلالة العناصر، أو التركيب فى مجموعه (الذى ينبغى فحصه فى كماله) تعتبر – فى حد ذاتها – موحدة، وتنطلق دورة الفهم كلها من الكلية إلى الأجزاء لتعود فيما بعد إلى نظرة جامعة تعود هذه الصيغة ببعض الفوارق، لكن المبدأ يبقى هو هو: أى أن الهرمنوطيقا تستبعد كل فحص منفصل عن النصوص الجزئية، وتفترض دائمًا نظرة شاملة للمجموع.

إن هذه التعريفات البسيطة كافية لتبين أن هدف العملية هو إبراز فردية النص، وهى نتيجة جدلية لتقارب، ونقطة التقاء الأجزاء بالكل، فى التقاطع – المتحرك حتمًا – لمجالين. فينبغى أن تؤخذ الفردية من الجانبين تناوبيًا، ولا يكفى فيها فحص التفاصيل

أو النظر إلى مجموعها لمطابقتها، بل من اللازم، فى هذا الصدد، الاضطلاع بها ودمجها تبادليًا وتزامنيًا. وفى الواقع لا تحمل استعادات الهرمنوطيقا أو بالأحرى صياغتها اللاحقة أى جديد فى هذا المجال، فعند ديلثى تشكل "الفردية" و"المجموع" و"التفصيل" سلسلة تكاملية وقابلة للاستبدال فى آن واحد، أما قراءة سبتسر المنظر الشهير الـ"دائرة الفقه لغوية"، فهى قادرة على تقديم بعض التوضيحات المفيدة، ولا يمكن أن يُكتشف المجموع إلا بشكل حدسى عن طريق توقيع "تخمينى" مباشر وكامل، فالشرط الأساسى هو القدرة على الكشف عن المجموع والجزء تزامنيًا، وفى كل لحظة بواسطة علاقة تحديد متبادل، واختيار التفصيل الأساسى منطلقا للتوضيح الهرمنوطيقى يحدث بعد قراءة المجموع، والاختزال الذى ينطلق من "النماذج" ليس شيئًا آخر سوى توقع كل عن طريق أمثلة معروفة. فهل هذه الكلية التى لا يمكن، نظريًا، أن تجمع فى كل قد تتحدد ؟ (بما أنها قد تدمج فى مجموعات يزداد اتساعها) ، من وجهة نظرية النموذج (الفصل 3,V) يتطابق حد الكلية مع حد تطبيق "منطق" الفكرة الأدبية، فهو يتسع [أى الحد] إلى حيث يمكن أن يعمل هذا المنطق ويتأكد، وهكذا يتم استبعاد كل تحديد اعتباطى.

إن المذهب الهرمنوطيقى الحالى يقر جميع هذه المبادئ ويكرسها:

– التكرار الدائرى **كلية / جزء** ("الهنا" Hin و"الهناك" Her").

– افتراض المعنى وتوقعه باعتباره كلية، وجدلية "تخمين" معنى الكلية والشرح بواسطة التفاصيل.

– الكلية المتطابقة مع المعنى المشارك، الذى هو وحده "الجيد" والصحيح.

– وما هو مقبول بالنسبة للكلية، يكون كذلك بالنسبة لكل جزء من أجزائها.

– الوضع الأنطولوجى للأنا باعتباره كلية فى عملية الفهم.

- رفض الحلقة المفرغة، لأن نفس المقطع يُقرأ دائمًا بشكل مختلف ويدمج فى كلية تتغير باستمرار بعد كل قراءة. من هنا إعادة سبك دورية للكلية بواسطة إعادة بنينة سلسلة التفاصيل كلها التى تكونها.

يستخدم تاريخ الأفكار، إلى حد ما، نفس المنهج، لكن دون أن يعطيه أهمية خاصة، ودون أن يبلغ به الأمر إلى حد تطبيقه فى مجال الأفكار الأدبية. وهنا نرى عودة الانفصال: تاريخ تحليلى (جزء) / تاريخ عضوى (كلية)، فى منظور السيرورة التاريخية الموحدة، وإعادة تشكيل الكلية بواسطة عناصرها الجزئية، وتقوم فكرة السياق، المرادفة للكلية، هى أيضًا بدور مهم بوجه خاص، لا سيما وأنها يمكن أن تحدد أى مضمون ممكن للكلية، فنظريًا وتطبيقًا قد يصبح أى شىء، فى نظام الكتابة، سياقًا. إن تصنيفًا عرفيًا محضًا يبرز مع ذلك تمييزًا بين:

(أ) **السياقات البنيوية،** أى كلية عناصر نموذج الفكرة الأدبية وكل عنصر منها يشكل سياقًا ممكنًا للعناصر الأخرى، الثابتة كسياق للموضع (Topos) والموضع كسياق لـ"منطق" النسق إلخ، (وهذه مع ذلك وضعيات دائرية).

(ب) **السياقات المرجعية،** وكل واحد منها، جزئيًا أو كلياً، يشكل سياقات جديدة على مختلف مستويات الدلالة، وهى سياقات غير محددة نظريًا، وقابلة للاندماج فى مقولات التأويل الكبرى: أيديولوجية ، واجتماعية ، وثقافية، وأدبية إلخ. فتوافق أو تضامن مجموع هذه السياقات واضح: أى أن ثابتة نموذج ما قد تكون لها دلالة بالنسبة لسياق نموذجها الخاص، ودلالة مطابقة أو مختلفة على إثر اندماجها فى السياق الأيديولوجى أو الاجتماعى أو التاريخى أو الأدبى إلخ للنموذج الذى قد تسند إليه هذه الثابتة بشكل أو بآخر.

إن وجود هذه الكليات السياقية يفرض قراءة سياقية للأفكار الأدبية، قراءة تماثل بدقة قراءة / القراءة (الساذجة) وتماثل قراءة النقد الأدبى حيث تعمل نفس العلاقة كل / جزء. ومثل هذه المبادئ (المذكورة عرضا) ليست تحصيل حاصل فى النقد

الرومانى بل بالعكس . مبدئيًا، فإن القراءة الهرمنوطيقية للسياقات تتناسب طرداً مع عدد السياقات المأخوذة من حيث هى حدود مرجعية، ولا يكتفى كل سياق، حائز على معنى أو مرسلها، بإعطاء إمكانية تأويل هرمنوطيقى، بل يفرض مثل هذا التأويل باعتباره ضرورة ملحة. ولا تعرف الهرمنوطيقا تأويلات "فى ذاتها"، بل فقط تأويلات "فى علاقة" ضمنية أو صريحة، لازمة (موضوعية) أو غير لازمة، إن النظريات الراهنة حول هذه النقطة عمومًا متقاربة بواسطة تعريفات تتكرر. فوجها هذه المسألة لهما أهمية خاصة:

(أ) لا تنتمى الكلية والانسجام إلا إلى السياق، ومعناهما الإجمالى والكلى وحده يعلن صحة تأويل ما.

(ب) هدف التأويل الكشف عن السياق "الأرجح" أو السياق "الأصلى" للأثر، وبالتعميم سياق الفكرة الأدبية، وتصبح الهرمنوطيقا، فى هذه الحالة، بحثًا نسقيًا وتامًا عن الكلية المأخوذة من حيث هى بنية ومعنى ودلالة.

إن فحصًا استعاديًا يبرز، تحت نفس الزاوية للكلية، تقاليد وكمونات هرمنوطيقية مهمة فى مجالات جد بعيدة، فى البداية، عن نقد الأفكار الأدبية، لكنها تتوفر على صلات منهجية غير متوقعة معه، فالتفسير القديم للكتب المقدسة كان يلم بمبدأ السياق القديس (أغوسطين (St. Augustin) وكذلك [عهد] الإصلاح **Reforme** (الذى كان يستند إلى "الرأس **Caput** والأعضاء **membra**) فضلاً عن العصر الحديث. إن الهرمنوطيقا الحالية التى يطبقها تاريخ الأديان بخصوص الانطباعات الذهنية(**éleusinies**) والرموز المقدسة، تستعمل تمامًا قانون الكلية ، يقول ميرسيا إلياد(**Mircia Eliade**) : "نلاحظ الآن أن مختلف دلالات رمز ما تتسلسل وتتعاضد على غرار نسق معين، والتناقضات التى قد يكشف عنها بين مختلف الروايات (**Versions**) الخاصة ليست فى الغالب سوى ظاهرية، ويتم حلها لمّا تؤخذ الرمزية فى مجموعها وتستخرج بنيتها". فكل مجموع أصلى يجد نفسه متضمنا فى أصغر أجزائه ، ومن الواضح أن

الفكرة الأدبية، فى معناها الكامل والنسقى والنمطى الأصلى الذى قد تبنيناه، تقتضى منهجًا تأويليًا مطابقًا، فضلاً عن ذلك لابد للهرمنوطيقا الحديثة من أن تستعمل مفهوم "الرمز" بالضبط، نظرًا لخاصيته الجامعة، فهو يلجأ أيضًا إلى فكرة النص وفكرة المعنى الكامل، فالثقافة الدينية، مثلاً، قد لا تُفهم فى وحدتها إلا من خلال مجموع أدوات الاستقصاء فى الثقافة العلمانية، وهذه الأدوات تطابق المعنى الإجمالى للسر الدينى، على الطريقة ذاتها التى يستخرج بها المعنى الموحد لمذهب المعانى الأربعة القروسطية.

يظهر المعنى الإجمالى للمصطلح الأدبى ويتطور ويتشكل بنفس الشروط وداخل علاقة مطابقة، وبالتماثل مع معنى الدليل (Signe) اللسانى، الذى قد لا يتحدد إلا داخل السياقات اللسانية المتزايدة الاتساع والتى يعتبر نسق اللغة أعلى قمتها، فإن مفهوم مصطلح أدبى ما لا يتوضح إلا إذا أرجعناه إلى كلية سياقاته اللسانية – المصطلحية. لأن السياق، فضلاً عن ذلك، يكون جزءًا من وظائف التواصل اللسانى الأساسية، كما أن للغة الشعرية سياقها الخاص، تفترض اللغة النظرية / الأدبية كذلك أنساقًا مرجعية نوعية (المؤلف، والجمهور، والتقليد النظرى، والمراحل التاريخية لهذه المستويات المرجعية، إلخ). وفى لحظة معينة يظهر معنى ما خلال الدورة **جزء – كل – جزء / كل – جزء – كل**، إذ العبارة الأدبية تعين مفهومها، وهذا المفهوم يمتلئ بالدلالات بقدر ما يشارك فى تسلسل متوالية مضمونها الدلالى، الواضح والمتغير، يؤثر على كل فكرة من الأفكار الجزئية التى تكونه، ويمكن الحديث مجازًا عن معنى نظرى استعارى (**جزء قبل كل** Pars Pro toto) للفكرة الأدبية. ولكن فى نفس الإطار أيضًا، عن معنى كنائى (**كل قبل جزء** toto pro Pars) لها.

إن التعريفات الجزئية لمصطلح ذى تعميم أقصى (**باروك، حديث، رومانسية** إلخ) تعين تعريفًا إجماليًا يحثنا – بعد تشكله – على قراءة جديدة لكل التعريفات الجزئية التى سبقت هذا المصطلح. من هنا تأتى ضرورة إعادة النظر فى مشكل المصطلحية

الأدبية كلها، حلها الجـزئى والمنعزل والمقسـم إلى مـراحل وحقب داخل أدب وطنى يعتبر ناقصًا، ويـبدو فى نهـاية المطـاف، غير ملائم، لأن تعـريف فـكرة أدبية معـينة يفتـرض تركيبًا كاملاً للمصطلحـية، تحقـقه تقـاربات ومقـارنات وتـوازيات تستـند إلـى إقـراراتها التاريخية كلها.

إن تمديد مفـهوم السياق إلى نطاق الفكرة الأدبية التصـورى يكون بذلك مبررًا تمامًا، ولكون السيـاق الأول للأثر الأدبى هـو الأثر الأدبى ذاته، الذى يقوم بدور سياق ذاتى (autocontexte) حـقـيـقـى، قـد لا يكون الســيـاق المبـاشـر لفكرة أدبيـة سـوى مضمونها النظرى وفضائها المفاهيمى النوعى ومجالها الأيديولوجى المأخوذ فى كليته. ويقتـرح التفكيك إلى **أفكار – وحدات** (Unit-Ideas) على النقيض من ذلك، تجمـعًا وتجمـيعًا ودلالة إجمالية، وهى عـلاقة جدلية نمطيًا، قد تمت الإشارة إليها من قبل (أرتورلوفـجوى Arthur. O.Lovejoy وس.كرين R.S.Crane). بديهى أن كل فكرة (بما فى ذلك كل فكرة أدبيـة) تشـارك بحكم وجـودها التـاريخى فى نسق التـرابطات الذى يحـدد سياقها النـوعى، ومن ثمـة بالذات يحدد معنـاها الصحـيح، فنفـس المفهوم (Eigentümlichrkeit) (خاصية مميزة ونوعية) يستدعى معنى متسامحًا فى الأيديولوجية الرومانسية وغير متسامح فى الأيديولوجية الهتليرية – الفاشية. وقد خضع الحقل التصورى (Begriffsfeld) مع الزمن لتغير جذرى. وهكذا قد تم الاستدلال على أن فكرة **الإله والإنسان والطبيعة** يتغير معناها فى سياق كل مؤلف، وقد تم كذلك إثبات، وبشكل مقنع، أن معنى كلمة ساطع Scheint (= لامع Videtur = زاه Lucet) يختلف تبعًا لقبول الجمالية الهيغلية أو رفضها (انظر المراسلات المشهورة بين إميل ستايغر(Emil Staiger) ومارتن هيدغر (Martin Heidegger)، وهذه بعض الأمثلة كافية للاستدلال على وجود السياق وصلاحيته فى مجال الأفكار، بما فيها الأفكار الأدبية.

ينتمى المضمون التـاريخى هو أيضـًا، إلى بعد من أبعـاد الكلية، وتتطابق كلية الفكرة مع تاريخها بالذات؛ أى تاريخ الفكرة باعتباره تسلسلاً تاريخيًا للكلية فى تتابع مـراحلها وأطوارها، وباعـتبـاره عـلاقـة **كل / جزء**، عـلاقـة ديناميـة تتـجـزأ وتتـجـمع

باستمرار. إن النتيجة الهرمنوطيقية تكون مطابقة: أى أن الفكرة الأدبية قد لا تُفهم ولا تؤوَّل بدقة إلا فى وبكلية تاريخها الذى تحققه كل حلقة من الحلقات التى تكونه.

وهكذا يصبح توسع التحليل الهرمنوطيقى ملائمًا للتسلسل الكامل للفكرة باعتباره تاريخًا متواصلاً، وينتمى معنى الفكرة إلى السيناريو والسياق التاريخى بأكمله. من هنا برهان جديد على الأهمية الحاسمة لتاريخ الأفكار الأدبية، أى تعبير عن بنية ونسق ونموذج فى طريق التطور(الفصل 6. VII)، وكلية تعطى معنى ودلالة لكل الدلائل التاريخية للفكرة الأدبية. وهنا نلتقى من جديد بتشاكل نمطى لنموذج الفكرة الأدبية: تتطابق مصطلحية الفكرة الأدبية مع كلية دلائلها التاريخية، وبالتالى مع تاريخ الفكرة الأدبية ذاته. فمن الوجهة المنطقية ومن وجهة بناء النموذج، لا ينطوى التوسيع المستمر للسياقات والتأويلات التاريخية فى دوائر متمركزة، على أى خطر ولا على أية صعوبة من الناحية الهرمنوطيقية، إذ مهما كان، ظاهريا، اتساع وانحراف مركز هذه السياقات والتأويلات فإن إمكانية جمعها فى نموذج واحد تستبعد كل خطر الانفكاك والتجزؤ، فالنموذج هو، فى الواقع، السياق الأخير والوحيد الممكن (مهما كانت أبعاد العناصر التاريخية المختزلة إلى وحدة)، لأنه هو وحده بإمكانه أن يضفى معنى على كلية الأجزاء التى تفلت مكوناتها التاريخية المتصلة من كل مراقبة أو ضبط.

لنضف أخيراً أن مقولة الجزء والكلية تتعلق أيضًا ببعض مظاهر جدلية الخاص والعام، لأن فهم الخاص يكون مستحيلاً إذا لم يدمج فى كلية بواسطة تجريد استقرائى، والكلية لا تصبح واضحة إلا إذا أرجعناها إلى حالات خاصة بواسطة "تجسيد" (matérialisation) استنباطى. ويعتبر الفهم ذاته تطبيقًا لحقائق عامة على حالات خاصة، مثل شرح حالات خاصة بواسطة حقائق ومبادئ عامة، يمكننا إذن أن نرتفع، انطلاقًا من بعض الأمثلة والمواضع الخاصة، إلى مقولات وتعميمات – بواسطة قفزات استكشافية تسمح لنا بتجاوز بعض المراحل – أو النزول – بسرعة خاطفة – من ارتفاع عال جداً ومن رؤية شمولية (Panoramique) – إلى تفاصيل جد صغيرة.

وتقتضى الدورة أيضًا هذه العلاقة : **صنف – موضوع – صنف / موضوع – صنف – موضوع**، التى استشفها البعض جزئيًا من قبل، هناك حالة مألوفة خلال هذه الجدلية (المعادلة لجدلية العالمى والفردى) وهى حالة العلاقة وطنى / عالمى فى تاريخ الأفكار الأدبية، التاريخ الذى لا يمكن كتابته دون تغيير منظورى دائم: من الوطنى نحو العالمى والعكس بالعكس. يستخلص من ذلك أنه تستحيل دراسة فكرة أدبية فى إطار وطنى فقط، دون إدماجها فى سياقها الدولى، كذلك لا يمكن لأى تاريخ دولى للأفكار الأدبية أن يغض الطرف عن الإسهامات الوطنية النموذجية، وربما يمكن الاستفاضة طويلاً فى التعليق على النقص المؤسف فى معلومات عدد من الباحثين الغربيين، وعلى أنانيتهم المتباهية، واستخفافهم المؤسف تجاه إسهامات زملائهم الأجانب الذين لا ينتمون إلى محيطهم اللسانى والثقافى.

وتتعارض الهرمنوطيقا – لأسباب منهجية فقط – مع كل إقليمية وكل مركزية متحيزة (باريسية أو أنجلوسكسونية إلخ) ، وكذلك مع **مركزية الذات الغربية** التى قد ... تتجاهل الثقافات الشرقية، أو مع **مركزية الذات الشرقية** التى قد تتجاهل الثقافات الأوروبية إلخ. فالهرمنوطيقا تطالب بقانون المساواة والتوازن والتقابل المتبادل. يقول ميرسيا إلياد: "للمقارنة، فى تاريخ الديانات كما فى الأنثروبولوجيا والفلكلور وظيفة إدخال **العنصر** العالمى فى بحث "محلى" أو "جهوى" لمقارنته مع التاريخ المحلى والوطنى المدمج والمتكامل مع التاريخ العالمى الذى يبرز من خلاله أخيرًا معناه الصحيح". ومن البديهى أن تاريخ الأفكار الأدبية يقتضى نفس الدورة الهرمنوطيقية ويفترضها: **وطنى – عالمى – وطنى / عالمى – وطنى – عالمى**، فيتم نقد فكرة أدبية ومباشرتها سواء فى منظور محلى أو فى منظور **عالمى**، لكن يستحيل رفض التقاء هذين المستويين وتقاربهما.

إن الأدب المقارن (الذى لم يمتلك بعد وضعًا (Statut) محددًا تحديدًا واضحًا) يجد امتداده الطبيعى فى تاريخ الأفكار الأدبية المقارن الذى يمنحه الأساس الهرمنوطيقى قوة واقعية ووجودًا موضوعيًا.

٦ – الماضى – الحاضر:

إن المضمون التاريخى للسياق يضيف بعداً جديداً ودورة جديدة إلى منهجنا التفسيرى: **حاضر – ماضى – حاضر / ماضى – حاضر – ماضى**، وهى مصطلحات تربطها علاقة متبادلة وبالتالى علاقة دائرية. وهذه مع ذلك هى وضعية خاصة بكل السلاسل الهرمنوطيقية، فقد لا تكون الهرمنوطيقا إلا تاريخياً، وهذا مفهوم يقتضى – فى هذا السياق – عدة معانٍ:

(أ) يرتبط كل هرمنوطيقا ارتباطا لا ينفصل بتقليد ما، إذ فى حضن هذا التقليد تظهر وتتشكل وتكتسب وعى ذاتها وتصبح إجرائية. وقد لا توجد الهرمنوطيقا خارج تقليد معين، لأن كل موضوع هرمنوطيقى يعتبر – قبل كل شىء – معطى موروثًا وسياقًا تاريخيًا.

لنشر كذلك إلى أن كل تفسير هرمنوطيقى ينطلق من وضعية تاريخية ندركها بشكل مباشر أو غير مباشر فى كل عملية للفهم، لأننا لا نفهم تقليداً ما إلا بالنسبة للتقليد الهرمنوطيقى بالذات، إن الهرمنوطيقا ليست لا تاريخية (anhistorique) ولا عديمة الجنسية (aptride)، ولن تكون أبداً كذلك، بل هى حصيلة فهم تاريخى يتجلى فى لحظة معينة خلال تطور تاريخى محدد. ويرغب هذا التقليد، الذى يعتبر نتاج علة تاريخية، بدوره فى أن يتم "شرحه" و "تأويله"، ولا يجوز ذلك إلا إذا أرجعناه إلى مستواه المرجعى (التاريخى) الخاص به، وفى المنظور (التاريخى) لتقليد ما، وعن التقاء هاتين الوضعيتين التاريخيتين يحدث وجود التأويل الهرمنوطيقى وكذلك ضرورته.

(ب) يظهر كل تأويل تاريخى فى التاريخ، أنه تاريخى فى حد ذاته، فهو "حدث" تاريخى يعكس لحظة تاريخية، وشكل من المشاركة والتكامل والتحديد التاريخى، وكذلك جزء جديد من التقليد (الراهن) يأتى لينتسب إلى امتداد تقليد (ماض) معين، وعبر هذا الجزء من التقليد الراهن تتم قراءة التقليد الماضى وتأويله والكشف عنه. وهنا نجد

أنفسنا، مرة أخرى، إزاء وضعية جدلية متبادلة؛ وهى أن التبلور الراهن لتقليد ما يمنح معنى لتقليد سابق بأكمله، وحتى هذه "النظرية" للتقليد الهرمنوطيقى (التى تحمل اسمًا وطابعًا وتاريخًا)، هى ذاتها أحد أجزاء تقليد معين وحصيلته ونتاجه، فتنجم عن ذلك نتائج منهجية عديدة ومهمة.

إن المعالجة النقدية للأفكار الأدبية قد تبدأ إذن سواء عندما تحثنا على ذلك فكرة راهنة معروضة على لوحة تاريخية، أو عندما تشخَّص فكرة تاريخية معروضة على لوحة الراهنية، ونتعرف عليها. فيلتقى حدس شخصى راهن بنص وتعريف، وهذان يقبلان على فحصه وتدعيمه. وتشارك فى كلا الحالتين الفكرة الأدبية فى وضع تاريخى وكذلك فى تاريخ داخلى مدرجين كليهما فى إحداثيتين (Coordonnées) متلاقيتين ومتباعدتين: أى أن الفكرة الراهنة قد تتفق مع الماضى أو ترفضه، والفكرة التاريخية قد تتفق مع الحاضر أو ترفضه، وتفرض إوالية الدورة الهرمنوطيقية بالذات على الفكرة الأدبية "سيرة ذاتية " و "تقليدًا" وتطورًا تاريخيًا. أى تكونًا ونموًا ففناء .

إن رفض النظرة التاريخية - وهذا ليس فقط فى مجال نقد الأفكار الأدبية - مرده إلى جهل الحياة الواقعية للأفكار وسيرورة تطور الوعى الأدبى وتحوله المستمر. فتكوُّن فكرة أدبية ليس شخصيًا أبدًا، فقد لا يكون سوى تاريخى، لأن هذه الفكرة لا "تبدأ" بمبادرة فردية، "فنشأتها" هى نتيجة لتلاقى عوامل تقليدية يعطيها ناقد الأفكار بنية تكوينية حدها النهائى النمذجة.

وتقتضى العلاقة المزدوجة **حاضر - ماضى / ماضى - حاضر** تناوبًا للمنظورات والرؤى الراهنة والرؤى التاريخية، وتناوبًا للتمددات (فى الزمن التاريخى) والارتدادات (فى الزمن الحاضر)، وذلك يعنى أن من الممكن استبدال اللحظات **القديمة** باللحظات **الجديدة** (والعكس صحيح)، وهذا إلى ما لا نهاية. لذلك تتحقق القراءة الهرمنوطيقية تزامنيًا على مستويين يقرَّان بالحق لأنصار "التاريخ" وكذلك لأتباع "الراهنية" ومع ذلك، فهاتان اللحظتان غير قابلتين للانفصال، لأن هذه الهرمنوطيقا لها دائمًا وجهان؛ فهى تسمح للماضى بأن يصبح حاضرًا وللحاضر بأن يتحول إلى ماض. فالتاريخ

والتقليد قد تمتصهما اللحظة الراهنة، واللحظة الراهنة أو الحاضر المباشر أو اليوم (L'aujourd'hui) قد يتم إلغاؤه و"نسيانه" و"تغييبه" فى التاريخ. فالتغيير المستمر للمنظور يمنح الهرمنوطيقا خاصية دينامية ومحمسة و"مثيرة" تقريباً.

فى الحالة الأولى عندما ننتقل من **الحاضر** إلى **الماضى**، فإن التاريخ يُهزم والمسافات تُلغى والنصوص القديمة تسمح، بل تحث على قراءة جديدة، وقد يتم "تحيينها" فى وعينا، وتحصل على معانى الحاضر ودلالاته، وتصبح كل "الشروح" استعادية. فالعهد القديم (Ancien Testament) يشرحه العهد الجديد، وتاريخ أمريكا يشرحه اكتشاف كرستوف كولومب (Christophe Colomb) **والعقد الاجتماعى** (Le Contrat Social) تشرحه الثورة الفرنسية إلخ، ونصبح بفضل هذا المنهج معاصرين للتاريخ بأكمله، ويعادل التأويل الهرمنوطيقى تحييناً مستمراً.

إن نقل بعض السمات والخاصيات الراهنة، ووجهات نظر الراهنية المباشرة - المعروضة انطلاقاً من المستوى والأفق الراهنين - إلى ماض ما (أيديولوجى - أدبى إلخ) يصبح إذن مشروعاً على الوجه الأكمل. وكل "قراءة" للماضى قد لا تكون فى هذا المعنى، سوى قراءة حالية وراهنة. إن الوجود التاريخى لفكرة أدبية، مهما كان قدمها، قد يتحول إلى راهنية كاملة، بل مفاجئة (للوهلة الأولى)، هكذا يبدو تاريخ كله أنه يتلاشى ويتركز ويتبلور فى حاضر ذى كثافة قصوى ومزود بطاقة تركيبية نادرة.

غير أن **الماضى** هو أيضا يؤثر فى **الحاضر** بنفس الفعالية، وهذه النظرة ليست سوى حصيلة لسياق ثقافى - تقليدى، و"يحددها" حتماً التاريخ الواقعى الذى تعطيه استدلالات ومعان ودلالات، والصورة التى لدينا عن الحاضر تمتلك دائماً مسحة تاريخية وتقليدية. وتقوم البنية التحتية التاريخية بدور حاسم فى كل تأويل هرمنوطيقى: أى مستوى المعارف التاريخية الراهنة حول المسألة التى ندرسها، وأعمال السابقين، وكلية المعانى التقليدية التى تطورها هذه الدراسات، والتى تمثل منطلقاً ضرورياً وحتمياً للتأويلات الراهنة المحملة هى نفسها بمعان وتضمينات تاريخية، ويتم كل طور

من دورة **حاضر / ماضي** داخل سياق تاريخي، وهذه الملاحظة صحيحة أيضًا في مجال تاريخ الأفكار الأدبية.

وتوجد – طبعًا – مثل هذه الاعتبارات في النظريات الهرمنوطيقية الراهنة حيث تنضم إلى جميع المبادئ التي استعرضناها، أولا إلى مختلف مظاهر الدائرة الهرمنوطيقية التي تعتبر جزءًا مكملاً للعلاقة **كل / جزء**. فما اللحظة التاريخية الراهنة إن لم تكن قسمًا من كلية التاريخ، وبالنسبة لديلثي فإن لحظة "الفهم" تجتاز إجباريًا نفس الدورة **ماضي – حاضر / حاضر – ماضي**. إذ إن الفهم وساطة بين ماض وحاضر، فهو حصيلة لشبكة وقائع متبادلة تتموضع تاريخيًا، وكل موضوع تاريخي لا يعبَّر عنه إلا بواسطة وضعية تاريخية، ولغة الأفكار الأدبية ومصطلحيتها يوجدان في نفس الوضعية، أي أن جدلية "تقليد لساني"/ جدة لسانية تحكم كل التوضيحات الدلالية وبالتالي التوضيحات المصطلحية. وفصل هذين العنصرين: زمن الحدث (حدث النص، الفكرة الأدبية) وزمن القارئ، يبقى فصلاً نظريًا **ومنهجيًا** محضًا، لأن العلاقة **فكرة – قراءة** هي في حد ذاتها زمنية، لكون الزمن إطارًا لهذا اللقاء وحيزه ونقطة تقاطعه.

وليس هناك أي مبرر لعدم تطبيق – في مجال نقد الأفكار الأدبية – هذا المنهج الذي ناقشه واستعمله إلى حد كبير النقد الأدبي شبه الجديد، وتبدو لنا تأملات جان روسي (Jean Rousset) حول هذه المسألة ملائمة بوجه خاص، يقول: "بإسقاط رؤية حديثة على الماضي التي تتكون هي نفسها بواسطة هذا الماضي"، فإن المؤرخ والناقد الأدبي كلاهما "يعدي الماضي بحاضره ويكتب تاريخه الخاص به وهو يعتقد كتابة تاريخ زمن آخر"، أو "سأحاول قراءة أثر سابق من خلال أثر راهن، ومع قليل من التناقض لعل المقصود تأثير أ. ر. كرييه (A; Robbe - Grillet) على بريفو (Prévost)، وأثر القرن ٢٠ على القرن ١٩. وهذه عملية نكوصية يقوم بها القارئ. ومن المحتم، وربما من المستحب أننا نقرأ الآثار الماضية على ضوء آثار حالية"، وليس هذا تجاهل التاريخ أو إغفاله، "إن خطر اللعبة، سيكون الخضوع لـ "الوهم الاستعادي" الذي يقوم

على تحريف النظائر والتغاضى عن الفروق لقراءة الأثر الماضى كما لو أنه كتب اليوم، فقلب النظام التاريخى لا ينبغى أن يؤدى إلى إهمال الحدث التاريخى". وحتى النقاد الذين يرفضون المنظور التاريخى يقرون بأننا "عندما نحاول أن نفهم فإن هناك، طبعاً، فعلاً معرفياً أولياً، أى ثقافة ما"، ثم تنفصل المعرفة عن التاريخ الذى هو "استطراد لكل ما نعرفه" وهو، بحكم ذلك، منسوخ فى وعينا.

إن الناقد لا يستطيع أن يمتلك "تعاطفاً مباشراً" بالنسبة للحقب البعيدة جداً، ففى الحقيقة أنه لا تربطه أية صلة بهذه الحقب التى ليست له معها، فضلاً عن ذلك، تجربة تاريخية ضرورية. وعلى كل حال فإن التأويل قد لا يتجاهل المعطيات التاريخية التى هى توطئة للتاريخ الأدبى.

إن هذا الخلاف يعود للظهور دورياً فى النقد الرومانى حيث يتم التصريح، مثلاً، بأن خطة "باحث ينظر إلى المستقبل، وهو يبدى مهارة كبيرة ليجد عند الأقدمين توقع الظاهرة الفنية الحديثة"، هى خطة "ليست فقط لا تاريخية بل أيضاً تاريخية مضادة (antihistorique) ". والباحث المعنى هو ج. كالينسكو (G. Calinescu) وهذا المنهج يبدو لنا، بالعكس، مشروعاً تماماً من الوجهة الهرمنوطيقية، شريطة عدم التوقف فى منتصف الطريق، وعدم تكرار نفس المسار فى الاتجاه المعاكس بنفس الألمعية (Sagactié) ونفس التطبيق. وقد اهتممنا فى مؤلف سابق، مخصص للنظريات النقدية، بهذا التركيب المستمر للأفكار التاريخية والراهنة، الكلاسيكية و"الحديثة"، و"بوضع الجسور باستمرار بين المواقف الكلاسيكية والمواقف الحديثة، فى إطار عملية استرداد القيم النقدية المقبولة وتحيينها وإدماجها العضوى". ومن البديهى أن الهرمنوطيقا، المفهومة جيداً والمطبقة كما ينبغى، تتجاوز كل هذه الصراعات وكل هذه الإحراجات (dilemmes) وكل هذه المواقف أحادية الجانب التى تميز "الانطباعية" وكذلك "الوضعية" التاريخية (Positivisme)، وكلاهما مذهبان قاصران وباليان.

(جـ) إن التاريخ متضمن فى كلية اللحظات الماضية والحاضرة، التى جعلتها نفس **الوحدة الملازمة** متماسكة، وينجم عن ذلك أن كل قسم منتم إلى الماضى قد يدمج فى

الحـاضـر، وكل لحظة حـاضـرة قـد ترد إلى الماضى، وفى هذا النوع من العـلاقـات الارتكاسية يتخذ الكل والجزء شكلاً واحدًا، ويصبحان قابلين للاستبدال داخل حاضر "أزلى" وهرمنوطيقى، يتحقق على مستواه ، فى كل لحظة، تركيب على شكل بنية دائمة، فالماضى يتمثله الحاضر وينساه ثم يتجاوزه، والحاضر يمثل سلسلة لحظات متصلة فى مجموعة مفتوحة.

وبهذا المنظور يحقق نقد الأفكار الأدبية تكامل الأفكار "التاريخية" الدائم وتعيينها المستمر، وكل عنصر قـديم أو جـديد، سلبـى أو إيجابى، يغير النظام الراهن للفكرة فى كليتها، وهو يعطيها شكلاً آخر وبنية أخرى. ولجميع المراحل السابقة تأثير عميق على إعادة التشكيل (Reformulation) الراهنة. إننا نستـعـيد الماضى على مسـتـوى الحـاضـر ونحن نمارس انفـتـاحًـا نحـوالمسـتـقبل الحـتـمى، وكل لحظة أيديولوجـيـة يخصص لها معنى (بواسطة التاريخ) وتمنح معنى (للتـاريخ) و"تختم" تاريخـا، ومن خلاله تعـيـد "كتـابة" تاريخ آخر ، كذلك يؤسس تاريخ الفكرة المقالى دلالته الخاصة التى تشكل قولاً دالاً (Vox Significativa) حـقـيـقـيًـا مـتـحـركًـا ، لذلك تتطابق القـراءة التاريخية وقراءة التاريخ (وهما ارتكاسيتان تمامًا) ، ولهذا السبب كذلك فإن مماهاة السالفين والرواد المنتظمة ليست مجرد لعب فكرى "مـتبحـر" بل وسيلة من الوسائل التى تسمح باسـتـعـادة الأفكار الأدبـيـة، التى يتم التـفكيـر فـيـهـا بشـكل مـوحـد ومتمـاسك طوال مسارها كله الذى يمـر من "خلالنا"، ويتم "فى داخلنا"، أى فى فكر ناقـد الأفكار الأدبية. وقد شرح ت. س . إليوت (T.S.Eliot) هذه السيرورة بخصوص إدماج الشاعر فى تقليد أدبه الخاص، يقول:" إن المآثر الموجودة تشكل نظامًا مثاليًا يغيره إدخال أثر فنى جديد (جديد بالفعل) " . إن تأثير القراءة النقدية الاستـعـادية مماثل: أى أنها تغير السلسلة الأدبية – التاريخية السابقة بأكملها، وهذه ملاحظة تم التحقق منها مرات متعددة. ويعادل هذا التغيير دائمًا توسعًا مـستمرًا، وخلال مسار الفكرة الأدبية، فإنها تتطور وتمتلئ بكل "تاريخـها" المتحول كميًا ونوعيًا، ولهذا السبب أيضـاً، بالمنظور الحالى (الذى يتطور هو نفسه باستمرار) يمثل تاريخ الفكرة الأدبية، بحكم طبيعته، إمكانية دائمة لـ "الإبداع ".

يقدم هذا المنظور التاريخى فوائد لا يستهان بها من الناحية المنهجية ، فتاريخ الفكرة الأدبية "يحدث" مع موضوعه فى نفس الوقت، ولأن تحليل الفكرة يكتب من تلقاء نفسه فإنه يتطابق مع تسلسلها التاريخى، والفكرة يتم نقدها وتكرارها حسب منظور راهن، فى كل مرحلة من مراحل تفسيرها الهرمنوطيقى. وعلى طول مسار تاريخى تعرض الفكرة، بالمعنى الاشتقاقى للكلمة (explicatio = بسط)، وهى تحلل (S'analysant) بهذه الطريقة، فإنها تصف نفسها بنفسها، أما "تاريخ" الفكرة، المكون من سلسلة تعريفات متتابعة، فإنه يتطابق مع جدوله التحليلى الخاص به ويمتزج به. وقد نكشف بوضوح عن تواترات الفكرة الأدبية وتمفصلاتها واتجاهاتها النوعية ونحن نلاحظ بتأنٍ واستمرارٍ تطورها (دون الدخول، بسبب ذلك، إلى التفصيل، لأن التعريفات تتكرر على شكل ثوابت أو تغيرها النصوص). فمن التركيب النقدى لعناصر "الأنماط الأصلية" الثابتة يتفرع فى النهاية التعريف الأساسى، و"نموذج" الفكرة الأدبية، التى قد لا يتم فهمها وتأويلها وقراءتها إلا إذا توبع بتدقيق مسارها باعتباره عضواً (Organisme) قد يكون موضوعًا قيد المراقبة. ولا يمكن أن ينفصل اتجاه الأفكار وإيقاعها ونظامها عن التاريخ الذى يحددها وينظمها. وينبغى إضافة لذة الفهم الأخاذة، إذ إن التغلغل داخل النسق ومتابعة مساره المنطقى يلبيان مطالب الحس النقدى الكبيرة (لنذكر أنه فى هذه الحالة يتطابق منطق وتاريخ الأفكار (الفصل 3,V).
فنقد الأفكار الأدبية إذن موضوع ذو لذة واقعية، وهذه نتيجة – ندركها الآن أحسن – لهرمنوطيقا مطبقة بكاملها على خلفية (totile de fond) تاريخية، ومن الأكيد أن ملذة الاستذكار تساوى نوعيًا تلك التى تسببها ملاحظة الحاضر، حتى لا نذكّر سوى بالمنظور التاريخى الذى وحده جدير بتصحيح الادعاءات (allégations) المفخمة أو غير المضبوطة، والتراتبيات الفنتازية، والشغف التافه غالبًا بالأفكار الرائجة، وميث الأصالة – المستعارة (الفصل 4, IV) وسفسطة التعميم انطلاقًا من استشهاد وحيد أو من حالة خاصة إلخ.

(د) يلاحظ غـالبًا أن تاريخيـة الفكرة الأدبية تتـوفـر على خـاصـيـة دائرية، لأن سيرورتها التاريخية تنتسب إلى حركة دورانية يستبدل داخلها الماضى بالحاضر الذى يصبح هو أيضًا ماضيًا بالنسبة للحظة الموالية. أى المستقبل، لهذا فإن التقليد الذى يتطابق مع زمنه الهـرمنوطيـقى الخـاص به، ليس له فى الواقع، إذا أخـذناه من هذه الزاوية، لا "بداية" ولا "نهاية"؛ إذ التقليد لا يتكون، فى الحقيقة، سوى بتعاقب متصل للحظات مؤقتة تتتابع مستبدلة بعضـها بعضًا فى اتجاه دورة حتمية: ماضى – حاضر – مستقبل، فكل ماض قد كان فى وقت سابق حاضراً، وكل مستقبل يحل محل حاضر يصبح ضمنيًا ماضيًا ، بواسطة واقعية اللحظة الموالية ذاتها إلخ، لهذا السبب فإن لكل هرمنوطيقا بعدين زمنيين:

(أ) **تاريخى** فى كل مرحلة من التأويل – المنجز فى سياق تاريخى محدد جيداً – الذى أدمج بذلك فى تقليد تاريخى.

(ب) **عبر تاريخى** (trashistorique) عندمـا يرجع إلى نسق و إلى نموذج دائرى لقـراءة لحظات الفكرة الأدبـيـة المتـتـابعـة، وتأويلهـا، وهاتان العـمليـتـان ممكنتـان ومشروعتان، الأولى بإدماج تاريخى، والثانية بتكرار تاريخى. فالتاريخ – من الوجهة الظاهراتية – لا يتكرر، وبما أنه يجتاز نفس اللحظات النظرية (التى تنجم بالضبط عن التعاقب الارتدادى **ماضى – حاضر – مستقبل**) فإن نفس التاريخ يحدد ويقتضى "قراءة" دائرية، ومع ذلك ، فهو وحده الجدير بأن يعطى مقاطعه المتتابعة معنى مفهوماً وقابلاً للنمذجة.

يتطابق مع التطور الدائرى لتاريخ الفكرة الأدبية تأويل تاريخى لا تقل دائريتـه وينطوى على بعض الخصـوصـيـات، وتكمن سـمـتـه الجـوهرية فى كـون التـأويل الهرمنوطيقى فى نفس النطاق حصيلة لتقليده الخاص به ومنتجه. يؤثر التقليد على محتوى التأويل وهو ينقل إليه رواسبه المتتابعة، ويحدد التأويل بدوره التقليد ويثريه. من هنا الضرورة (الأساسية) للرجوع إلى تأويلات سابقة، ليس للتظاهر بسعة الاطلاع،

وإنما للخضوع إلى التسلسل الضرورى للسيرورة الهرمنوطيقية التى تنتقل من القراءة *الحاضرة إلى القراءة التقليدية للفكرة الأدبية*. وتنجم عن ذلك الضرورة الثانوية للرجوع بطريقة منظمة إلى الرواد، إذ فى الواقع أن من يتجاهلهم يتجاهل نفسه بنفسه، لأن التأويل التقليدى لا يرتبط بطبيعة الحال (ipso facto) سوى بالتأويل *الراهن*. وهذا دليل إضافى لصالح الأطروحة التى ترى أن التأويل يمكن أن يبدأ فى أية مرحلة، وفى أية لحظة من المسار الدائرى، لأنه قد يتداخل فى دورة النموذج خلال أية لحظة سابقة أو راهنة من تسلسل الفكرة الأدبية . وهكذا يسمح النسق الدائرى بكل أنواع *التنقلات الاستعادية* أو المستقبلية (Prospectives). ولا يهم أن يكون لتأويل فكرة أدبية، كمنطلق، إحدى وجهات القرن ١٨ وأخرى من القرن ٢٠، إذا تم إدماجه فى حركة دائرية. فالشىء الأساسى هو أن تكون **هذه اللحظة** أو هذه البداية أنسب لانطلاق *السيرورة الهرمنوطيقية* فى مجموعها وفى كلية أطوارها وعناصرها. وقد يحدث الفصال (declic) فى أى وقت، وفى أى مكان خلال أوضاع وسياقات تاريخية غير متوقعة تمامًا. وقد تسببها كذلك تعريفات أو نصوص ثانوية ومغمورة، لكنها محملة بدلالات غير منتظرة، ويكفى للاقتناع بذلك، تصفُّح نوعين من مختارات النصوص ذات رواج بالأحرى محدود: مثل **مختارات من شعر الباروك الفرنسى** لجان روسى (J.Rousset) **والشعر الفرنسى والتصنع** لمارسيل ريمون (Marcel Raymond).

تؤدى هذه الوضعية إلى نتائج متناقضة ظاهريًا على الأقل، وهى أن فكرة واحدة ذاتها قد تشتهر بأنها بالية أو حديثة، محافظة أو تقدمية تبعًا لوجهة التأويل أو القراءة، فحتى الأفكار الرئيسية قد لا تفلت من هذا الخيار، هناك **رومانسية** تقدمية ورومانسية رجعية صراحة، وهناك **واقعية وثوقية** (dogmatique) وأخرى إبداعية بشكل عميق إلخ.

إن دلالات فكرة ما تجتاز منحنى فى اتجاهين: تصاعدى وتنازلى، فالدلالة **التاريخية** للفكرة مضطرة بأن تنزل مجموعة من الدرجات حتى مستوى الدلالة الأصلية **والحرفية**، وبالعكس أن تصعد من الدلالة الحرفية، مرورًا بمختلف المراحل، حتى الدلالة

التاريخية – الراهنة دائمًا – للحظة التأويل. من هنا تأتى الضرورة المنهجية لقراءة تراكب المعانى المتزايدة الاتساع، وذات كثافة دلالية متنامية، إن الانتقال (الخاص بجميع العمليات المعممة) من المنظور التاريخى، المحدود حتمًا، إلى مخطط مثالى واسع وعام ولا زمنى، والعودة إلى وضعية تاريخية محددة، ينتميان بالتساوى إلى حركة "دائرية". وتعرف إقامة "نمط مثالى هى أيضًا هرمنوطيقا مشابهة، وتتوفر صياغة المقولة الأدبية، فى الواقع، على نفس المكونات: أى أنها تنطلق من الرؤية الأسلوبية التاريخية الواصفة إلى التجربة التاريخية والعكس بالعكس. لنضف أخيرًا أن الانتقال من خانة إلى أخرى فى كلا الاتجاهين (**ماضى – حاضر – مستقبل**) تجعل ترقبًا وهرمنوطيقا "تنبؤية" ممكنين. وكل نموذج دائرى يتوقع تطور الفكرة ويتمثل نموها المستقبلى، وتعبر عن هذه الوضعية أحيانا صيغ دقيقة جدًا وغير متناقضة إطلاقًا، من نوع: "مستقبل الماضى" أو "ماضى المستقبل". وهى صيغ مستعملة فى الدراسات المخصصة لمختلف اليوطوبيات (Utopies) ، ومستعملة فى كتب الخيال العلمى (Science- fiction) إلخ، ومع ذلك فإنها تطبق تمامًا على الأفكار الأدبية أيضًا، إذ الخيال التاريخى لنموذج الفكرة الأدبية يكشف، جزئيًا ، عن كموناته الإبداعية (الفصل IX).

فإلى أى حد يكون مثل هذا الإجراء، المعبر عنه بمصطلحين راهنين، **تزامنيًا أو تعاقبيًا** ؟ (مسألة قد عالجناها سطحيًا فى الفصل VII) فبقدر ما تعين الهرمنوطيقا الثوابت والنماذج والبنيات والأنساق وظواهر التكرار أو الاندماج الدورية على مضمون تاريخى وامتلاكها تتابعًا وتسلسلاً تاريخيًا، فإن هذه الهرمنوطيقا نفسها تصبح تعاقبية . وتسمح الدائرية كذلك بحل هذا التناقض : فالزمن الدائرى هو بالتحديد ، تزامنى بالضبط بخاصيته التعاقبية التى تتحول فى الأخير إلى واقعية عبر تاريخية ، وثابتة. إن هرمنوطيقا متوافقة بوجه أكمل مع موضوعها (الذى يتطابق ، بعبارات أخرى، مع الحركة ذاتها للفكرة الأدبية حسب سيناريو يتكرر فى كل نقطة عبر مختلف لحظات

التاريخ) لا يسعه أن يكون سوى **تعاقبى – تزامنى / تزامنى – تعاقبى** . ويتبادل هذان المستويان الدلالات بينهما : فالتعاقب لا يصبح ذا دلالة إلا إذا أُسند إلى التزامن والعكس صحيح . وهذا تأكيد جديد لهوية نموذج الأفكار الأدبية ونقدها وتاريخها (الفصل 6,VII) . وإنْ تطابق النموذج مع تقليد الفكرة الأدبية (الذى يعتبر تنقيله بالضبط هو تاريخ الفكرة الأدبية باعتباره تتابعا للدلالات التاريخية)، فإن الدلالة الدينامية (التاريخية) تكتفى بتأسيس دلالة النموذج السكونية (البنيوية) ، ولا تتحقق مطابقة هاتين العمليتين وتضامنهما بشكل كامل وأساسى إلا على مستوى هرمنوطيقى. إن التأويل يصعِّد التاريخ فيما يظل (وفق الشروط المحددة أعلاه) هو أيضًا تاريخيًا، إنه "ارتدادى" بقدر ما يعود كل تفسير إلى النص والوثيقة والتعريف الأدبى التجزيئى، و"تقدميا" (progressif) بقدر ما يتطابق الحد المرجعى النهائى مع تاريخ الفكرة (وهذا ما يمثل مظهرا آخر من العلاقة الجوهرية **جزء – كل – جزء**).

وبفضل تقنية النموذج التى يتطابق معها هذا الإجراء الهرمنوطيقى، فانه يمثل أداة جيدة لاستقصاء الأفكار الأدبية التاريخى، ويفسر البعد التاريخى المزدوج إواليته فى مجموعها.

من جهة لأن النموذج حصيلة قراءة تاريخية ، وسمة من السمات المميزة لكل قراءة نقدية، بما فى ذلك إذن القراءة النقدية للأفكار الأدبية، ويتموضع تأسيس مثل هذه القراءة فى الزمن والتاريخ. ولكونها تتناول البيانات والجهر بالرأى والتصريح بالمبادئ – نصوص تنتمى إلى حقب قديمة تاريخيا – تسمح لنا أيضا بالحديث – فى هذا المعنى – عن "وعى" تاريخى للنموذج. وقد تأكد من قبل أن كل بنية (مأخوذة من الزاوية "التزامنية") تمتلك "وعيا بالطور الذى هو على وشك الانقراض والطور الحاضر والطور الذى هو فى طريق التكون".

من جهة أخرى فإن كل نموذج هو تاريخى فى حد ذاته، لأن كل لحظة تاريخية تشارك فى إعداد النموذج وفى "منطقه" والنسق الذى ينظم صيغة عمله ويؤكدها. إننا من جديد إزاء العلاقة **نموذج – تاريخ / تاريخ – نموذج** ، بمعنى أن النموذج

يكشف عن بنيته فى التاريخ، بينما يقدم التاريخ جميع العناصر اللازمة، الواحد تلو الآخر، لإقامة النموذج، وداخل النموذج يتحول التاريخ المتوقع إلى تاريخ مبنين، ومكان التقاء الماضى والحاضر وتعاضدهما، فالنموذج يكتشف معنى خلال تسلسل الفكرة الأدبية الأولى، معنى يصبح بدوره الصيغة ذاتها لتنظيم الفكرة، باختصار النموذج المنظم.

بذلك تتحقق هوية المنظورات التاريخية والتحليلية والبنيوية بشكل كامل بمقتضى العلاقة الهرمنوطيقية الجوهرية: **ماضى (تاريخ) - حاضر (نمذجة) / حاضر (نمذجة) - ماضى (تاريخ)** ، ويتم الانطلاق من عدد معين من النصوص التاريخية للعودة إلى نصوص تاريخية تُصفَّى بواسطة نموذج نظرى يتحرك باستمرار على طول محور تعاقبى. باختصار فإن التاريخ يؤكد النموذج ، والنموذج يؤكد التاريخ بواسطة النمذجة، لذلك قد لا يكون هناك صراع بين التأويلات التاريخية ، إذ لا يمكن مقابلة تأويل تاريخى (ماضى) لا إجبارى، مهما بلغت شهرته، سوى بالتأويل الراهن الذى هو وحده التأويل الإجرائى . من هنا العامل الحتمى ، "للمفارقة التاريخية" المقبولة صراحة لأنها نتيجة التأويل التاريخى لناقد اليوم، فبالنسبة له لا يمكن أن يكون هناك تناقض واقعى بين التأويل الماضى والتأويل الحاضر، لأن هذا يمتص ذاك ويلغيه جدليا بفعل النمذجة ذاته.

٧ - التحليل - التركيب.

تتطابق العلاقة **كل / جزء** على صعيد **المنهجية** الهرمنوطيقية، مع العلاقة **تحليل / تركيب** التناظرية والمتضامنة بشكل دقيق. إن جميع العناصر المكونة (ثوابت ومجازات وأنماط إلخ) تحليلية فى منظور نموذج الفكرة الأدبية بينما يتطابق "التركيب" مع مفهوم النموذج ذاته، ويستعمل تاريخ الأفكار الأدبية وكذلك الهرمنوطيقا بحصر

المعنى هذه المقولات حتما التى تختلف صلتها ومضمونها فى مجال نقد الأفكار الأدبية، غير أن مجموعة من العناصر التمهيدية تبقى لازمة لاستدلالنا ، وقد تم استنتاج بحق من الجدال ضد ذرية (atomisme) اللامتغيرات : **الأفكار – الوحدات** ، وضد انضمامها الميكانيكى، ليس وجود الكيانات (entités) الأيديولوجية العضوية فقط، بل أيضا تفوق تركيبها، يضاف إلى ذلك أن معالجة الوقائع فى قطاعات علمية واسعة تبين أن **التحليل والتركيب** ليسا سوى لحظتين نظريتين ومنهجيتين بدقة، لا تنفصلان وتتكاملان بشكل دقيق. ومع ذلك فإن الانتقال من التحليل إلى التركيب يرجع عهده إلى بدايات النظرية الهرمنوطيقية، وإلى "ما قبل تاريخ "الدائرة الفقه اللغوية (**منهج تركيبى**-Sythetica meto-da **منهج تحليلى** analytica metoda) ، ومن الطبيعى النظر أيضا فى هذا الاتجاه مادمنا نستعمل مفهومى "النسق" و"البنية"، أى ينبغى العمل بالتركيب وليس بالتحليل ، إذ ينبغى الانطلاق من الكل المتضامن للحصول بالتحليل على العناصر التى يشتمل عليها. لذلك فإن نمذجة الفكرة الأدبية والدراسة المتعمقة لنسقها تقتضيان بالضرورة عملية **التركيب**.

إن نقد الأفكار الأدبية يضع التركيب إذن فى مركز أجزائه **فهو** تركيبى أو لا يكون، من هنا معارضته الجوهرية (ليست جدالية وذاتية بشكل ضيق، وإنما منهجية بوجه عميق) لكل شكل من أشكال النقد التجزيئى ذى "التعاليق" الصحفية البسيطة و"الملاحظات" و"الإشارات" الهامشية لسبب بسيط هو أن مهما بلغت براعة هذه المواد الصحفية أو دقتها أو وظيفتها (مبدأ) فإنها لا ترقى أبدا إلى مستوى التركيب ، وحيث إن مثل هذا النقد مكون من "أجزاء" بسيطة وملاحظات متنافرة فإنه يصاب بعجز جوهرى، أى تنقصه دلالة الكلية القادرة وحدها على "الفهم" وعلى معانقة الأثر ومعناه بنظرة شاملة، وعلى تمييزهما وترتيبهما موضوعيا بحكم هذا المعيار إلخ، والحجج التى أدلينا بها تعزيزا لهذه النظرية (عندما حددنا الكلية فى الفصل 5, VIII)، وكذلك تلك التى سنفصلها فيما بعد، تسمح لنا بتأكيد أن التركيب عملية أفضل نوعيا من التحليل،

وهذا لا يعنى أن التركيب لا يستلزم التحليل بل بالعكس، لأن المنهج الهرمنوطيقى ينتقل ضرورة، بواسطة ارتباط جدلى، من التركيب إلى التحليل ومن التحليل إلى التركيب، لكن هذا "التناوب" المنهجى يوجهه ويقوده، فى كل لحظة من لحظاته، قانون التركيب، وهذه العملية هى الوحيدة القادرة على إعطائه محتوى وجعله ممكنا ، وفى حركة فكرنا التصاعدية بشكل حلزونى، فإنه ينتقل من الوحدة والائتلاف إلى التباين والاختلاف ليعود إلى الوحدة بواسطة تقابلات متتابعة فى درجات تركيبية عالية كل مرة.

هكذا تفترض هرمنوطيقا التركيب والتحليل حركة تناوبية مزدوجة، و"ذهابا وإيابا" مزدوجين : **تركيب – تحليل – تركيب / تحليل – تركيب – تحليل**، وتنزل كل لحظة تركيبية إلى مستوى التحليل وترتفع كل لحظة تحليلية إلى مستوى التركيب، ويجتاز نقد الأفكار الأدبية تماما هذين الطورين ، لأن وحدة التحليل والتركيب تشكل مظهرا أساسيا للمنهج الجدلى. ويبدأ نقد الأفكار الأدبية فى أية مرحلة ، لكن النتيجة النهائية قد لا يسعها أن تكون سوى النمذجة النهائية باعتبارها تركيبا نظريا مثاليا ، وفى الواقع أن هاتين اللحظتين هما من التقارب بواسطة تحويل (سريع بما يكفى وفورى تقريبا).لوجهات النظر بحيث قد يمكن الحديث عن "تواقتهما" ويقترح التركيب نظرة موحدة للفكرة الأدبية، وحدسا جوهريا ، ومخططا تنظيميا افتراضيا سيكون من اللازم فحصه بواسطة تفاصيل تحليلية ثانوية. يستنتج من ذلك ضرورة القيام بتفكيكات نسقية فى النصوص وبالنصوص، والشروع فى استقصاءات إضافية فى العمق لا تظهر غالبا حتى فى التحويلات النهائية ، غير أن طيلة هذا السير المعقد للفكرة الأدبية نحو نفسها، فإنها تدمج **جميع** العناصر التى تدعمها، وتتبنى **جميع** الفوارق الأساسية التى تكملها، وتستكشف ، وهى تجرى انتقاء جميع الخيارات والفرضيات التى تعرض نفسها عليها، مما يسمح للتحليل بتأكيد التركيب ، وللتركيب بأن يتطور ويتقدم بفضل التحليل لا غير. إن فكرة مأخوذة فى جميع أطوارها الرئيسية، ومفككة إلى عناصرها الأساسية وخاضعة لتحليل ذكى، تظهر بذلك

"نموذجها" ومخططها التنظيمى ، هكذا، وبشكل ما ، يجد المشكل هو ذاته حله الخاص به ، لذلك فمن بين كل المآخذ التى يتم الإدلاء بها أو التى يمكن الإدلاء بها تجاه نقد الأفكار الأدبية، فإن الأقل أساسا هو طبعا "التحليل مهما كلف الأمر" ؛ إذ إن بالتحليل **فقط** يصبح التركيب ممكنا، وعبر التحليل **فقط** يتأكد التركيب ويتدعم، فليس سوى فى نهاية هذه الاستقصاءات المتوافقة "تتكون" الفكرة وتنشأ أمام أعيننا إن صح القول.

فهناك توليد [حوارى] (maieutique) خاص للهرمنوطيقا يفرض استكشافات خفية وعويصة ، وفحصا دقيقا لعدة إحالات، واسترجاع كل الأجزاء الصحيحة والقابلة لتعيين هويتها، فهو يقود فى نفس الوقت إلى إهمال جميع الحلول الجزئية، كذلك التمييزات الدقيقة أكثر من اللازم بل المتكلفة والتى لا علاقة لها بإقامة التركيب النهائى. إن نقد الأفكار الأدبية أيضا "يتخلى" (أحيانا) بتعمد وبقصد عن التفاصيل من بين الأكثر دقة لصالح المجموع، فهو هدف أولى ونهائى، وليس التركيب ، فى نظرنا، غاية فى حد ذاته، بل وسيلة أساسية للمعرفة، فبدون تركيب لا يمكن أن يكون هناك نموذج، وبدون نموذج لا يمكن أن يوجد نقد الأفكار الأدبية.

إن الهرمنوطيقا الراهنة لا تجعل وجهة النظر هذه، المنتشرة بشكل واسع فى نظرية نقد الأفكار الأدبية الحديث (بما فيه النقد الماركسى) ، فمفهوم "التركيب الجدلى" ليس أقل انتشارا فى التاريخ الأدبى والمقارن وفى الشعرية ، ولا ينقص سوى تطبيق منظم ونسقى فى مجال نقد الأفكار الأدبية، ومبدأ التركيب **متجذر** أيضا بشكل قوى فى نظرية التاريخ (ويكفى الإشارة، من بين الرومانيين إلى المؤرخين أ.د . كسينوبول (A . D. Xenopol) ون. يورغا (N. Iorga) والناقد الأدبى كالينسكو ومحاولته التى لن نناقشها هنا بتفصيل وهى "**التاريخ كعلم لا يوصف والتأليف الملحمى**"). ومتجدر كذلك فى مجال اللسانيات إلخ. فالفهم الهرمنوطيقى، مهما كانت صيغته، قد لا يكون سوى نتيجة لعملية التركيب.

٨ – القراءة المتواقتة:

إن الهرمنوطيقا التى نحاول تنظيرهاتغير جذريا ، لكل هذه الأسباب وخصوصا فى منظور الكلية والتركيب، الزاوية التى تقرأ منها الأفكار الأدبية. والمبدأ الأساسى هو مبدأ **القراءة المتواقتة**، النتيجة النهائية للدورة : **القراءة التاريخية – القراءة الحاضرة – القراءة التاريخية / القراءة الحاضرة – القراءة التاريخية – القراءة الحاضرة** . وتتم قراءة تاريخ الفكرة الأدبية بأكمله (وينمذج) بطريقة موحدة على صعيد التركيب المتواقت بإدماج تزامنى فى مخطط يحيِّن ، على التوالى ، كلية المظاهر الماضية والحاضرة الموجودة طوال مساره الدائرى . هكذا نصل إلى رصف متواقت – على مستوى التركيب الراهن – لجميع العناصر المستعادة التى توجد فى وعى الناقد والتى تتموضع فى زمن نظرى ومنهجى محض، ولا يعارض هذا الحل للمسالة بعض الآراء المسبقة "التاريخية" وحدها، بل أيضا "التفكير السليم" (المزعوم)، ومع ذلك فإن القراءة المتواقتة قد طبقتها تجريبيا، وتطبقها اليوم جميع التركيبات التى لها طابع تاريخى، بالإضافة إلى ذلك فإن التركيب التاريخى، بما فيه تركيب الأفكار الأدبية التاريخى قد لا يتحقق إلا بهذا التواقت الدائم للنصوص والتعريفات الأدبية ، وما هو غريب جدا كفاية هو أن هذا النوع من القراءة يجد أيضا تأكيده فى تقليد قديم لم يوضح بعد بما فيه الكفاية، وربما يمكن القول أيضا إن الأمر يتعلق هنا **بثابتة** هرمنوطيقية حقيقية غرابتها بقدر قابليتها للاستمرار من الوجهة الاستكشافية.

وعندما تخيل القديس أوغوسطين **ترابطا للنظام القرنى** un contextus ordo saeculorum (فى كتابه : التثليث De Trinitate .lv. 16. 21)، كان يتناول، طبعا بنظرة متواقتة تتابع الحقب التاريخية الكاملة فى"سياق" واحد ، وفى القرون الوسطى فإن استعادة العالم المسيحى للثقافة القديمة فسحت المجال لنفس التحول – الدائم والمنظم – للتاريخ فى قيمه الراهنة ، ولما أصبح إينى (Enée) وفرجيل (Virgile) وأبطال وشعراء آخرون من العهد القديم "مسيحيين" كانوا قد اندمجوا وانصهروا فى المعاصرة

المسيحية ، **فصيغة** مثل هذه **باريسي في اللاهوت** (parisiensis in theologia) ... **يوناني أثيني في الفلسفة** (atheniensis in philosophia) تزيل كل اختلاف زمني تسلسلي (Chronologique) بين "القدماء" و"المحدثين"؛ إذ على مر العصور تصبح جميع الأجيال وكل الآثار الماضية المستعادة والمتمثلة معاصرة ضرورة . إن المؤرخين الإسبان في العصر الوسيط أو بداية النهضة (مثل دياث دي توليدو(DIAZ DE TOLEDO) وكابريرا القرطبي (Cabrera de Cordoba) كونهم عزموا على جعل "الأحداث التي لا تنتسب إلى الحاضر واضحة ومفهومة في الحقبة الحاضرة "يبدو لنا ذا دلالة ، فقد لا يكون هناك سوى حل واحد؛ هو قبول الوصف التاريخي الراهن الذي يلغي المسافات وهو يحينها، لأن كل فعل معرفي يتضمن معنى معاصرا ويضفي معنى ما على كل المعطيات التاريخية . إن نظرية "التحيين" و"الحداثة" عند "الكلاسيكيين" كلها مصوغة بذلك (in ovo) منذ البداية، بوضوح لافت للنظر . إن باسكال (Pascal) هو أيضا من بين رواد النظرة الشاملة الأولية ، يقول : "ينبغي رواية الشيء دفعة واحدة ، بنظرة واحدة وليس بتدرج تعلقي ، على الأقل حتى درجة معينة" (الأفكار، Pensées 21) . إن لذة فتح كتب نادرة تكون كذلك أكبر عندما نكتشف فيها توقعات مدهشة ، إننا لم نعد نقرأ اليوم البارون لونجبيير (Longepierre) الغامض جدا إلا قليلا، ومع ذلك فإنه يمتلك تصورا واضحا جدا عن القراءة التاريخية المتواقتة ، يقول : "إن العقل الواسع هو لكل زمن ولكل العصور، فهو يراها كلها [أي العصور والأزمنة] بنظرة واحدة وبلمحة خاطفة واحدة إن صح تعبيري". إن القرن ١٨م، الذي تعتبر فيه النظرة الشمولية جوهرية مجبول تماما على مثل هذه القراءات : " إن الآداب تؤقلمنا في كل الأمكنة وفي كل الأزمنة"، فصاحب هذه الحكمة المغمور، وهو ميهيغان (Mehégan) ، له إذن حدس بتاريخ ثابت للفن خصوصا عندما تكون وحدة القياس والإطار هي الحقبة، أي العصر، "وهذا الاسم يدل على سلسلة غير منقطعة من الفنانين ورعاة الفن(protec-teurs)، التي قد بقيت أثناءها الفنون في نفس الواجهة تقريبا" ، أما عندما ننتقل إلى

المشاهير فإن الصيغ تكون واضحة وموحية بشكل خاص؛ إذ بفضل وجود رواد التقدم ، كما كان يقول ديدرو (Diderot) : "فإنه قد كان لنا، إذا صح التعبير، معاصرين فى عهد لويس الرابع عشر". وها هو حدث لافت للنظر لفوفنارغ (Vauvenargues) يقول : " إن الخلق الكريم لا يغيب عنه أى شيء، فالماضى والحاضر والمستقبل أزمنة ثابتة أمام عينيه، فهو يوجه نظره بعيدا ، ويعانق هذه المسافة الضخمة ..." . لنضف أخيرا إلى هذه الملاحظات التلقائية وغير المترابطة، وهذه الأصداء ذات هرمنوطيقا "بدائية" إن صح القول، وحدسى محض، بعض الحجج النظرية التى تنتج عن مبادئ نسق نقد الأفكار الأدبية.

إن الحقيقة الجوهرية هى وجود النموذج بالذات باعتباره "نسقا" متضمنا فى كلية أجزائه، ومن البديهى أن كل قراءة نسقية تنطلق من الكل إلى الجزء ومن الجزء إلى الكل ، ومن مستوى الكلية التاريخى الراهن إلى العناصر التاريخية المكونة المستعادة دفعة واحدة أمام الفكر الباحث، وفى نفس الوقت فإن جميع مستويات بنية ما متضامنة ومتجانسة ومتشاكلة، وبالتالى ليس هناك أى اختلاف نوعى بين المستوى "التاريخى"، والمستوى "الراهن"، لذلك فمن الممكن استبدال عناصر قد تصبح "معاصرة" على بعدها بمئات السنين، وتعويضها واعتمادها باستمرار . إن تدخل "المفهوم المسبق" أو المخطط الموجه، الذى ينسق جميع أدوات النموذج (تدخُّل هو أيضا نتيجة قراءة متواقتة) يكون متبوعا بتوحيد كل الأجزاء واختزالها إلى قاسم مشترك نظرى، فالتعريف المشترك يلغى الهوية المشتركة التى قد تحولت إلى هوية عامة لها خاصية منطقية عالمية، ولا ننسى كذلك أنه لو تدخل نفس المنطق الملازم فى جميع لحظات تسلسل تاريخى، لتحول حل شفرة هذا المبدأ المنطقى إلى ضرورة حقيقية فى توحيد الأجزاء وتواقتها . وتتخذ الخاصية التزامنية للدورة **ماضى / حاضر** هى أيضا نفس الاتجاه، وقد لا تعين هذه الدورة سوى حل واحد لشفرة الفكرة الأدبية المماثلة ، بفعل ذلك، لنظام متواقت وخطى، ومسار واحد لها لا تقل تزامنيتهما، من هذه الوجهة فإن كل فكرة أدبية

متجانسة وقابلة للارتداد. فالحاضر يخلق لنفسه هو بالذات ، ماضيا، والماضى يتحول إلى حاضر . إن الوجود المتواقت للمعانى والدلالات يستلزم نمطا مطابقا من قابلية الانفعال والسلوك الفكرى بخصوص تعدد معانى الفكرة الأدبية. "لنشر أخيرا إلى تواقت فعل التفهم، إنه بحكم طبيعته بالذات ، "فهم متزامن ذو واقعية متجانسة فى عملية موحدة ". وها هى صيغة ينبغى أخذها بعين الاعتبار نظرا لمضمونها *التحليلى الجيد.*

إن القراءة المتواقتة، فى التطبيق الشائع تقريبا للدراسات الأدبية والتحليلات والتأويلات النقدية والتعاليق على الأدب، حقيقة مألوفة، ولو أنها لا تعطى نفسها هذا الاسم أو لم تصل بعد إلى هذا المستوى من الوعى النظرى، وتتميز هذه القراءة، فى خطوطها العريضة، بمجموعة تداعيات ومقارنات وتوازيات وتماهيات تتجاهل ببساطة التعيينات التاريخية، أو على الأحسن تنسب إليها دورا سلبيا، معتبرة إياها غير دالة وبالتالى يمكن إهمالها. ويمكن تحديد أربع حالات نمطية:

(أ) إن أثر كاتب (شخصيته – أسلوبه) "يتطابق" مع آثار كتاب آخرين ويُظهر "صلات"، بل أحيانا "تشابهات" مدهشة مع آثار أولئك الكتاب الذين ينتمون إلى حقب مختلفة تماما ولا يربط بينهم أى رابط مباشر ، والتداعى الذى يثيره حدس شخصى محض يرتكز – وهذه هى الظاهرة الرئيسيـة فى نظرنا – على الكشف عن بعض العناصر المشتركة التى ليست لـ"موضوعيتها" أية أهمية على هذا المستوى من الاستدلال ، وقد أشرنا سابقا إلى حالة الشاعر الرومانى كوناشى (الفصل 2. VII) هذا "البتراركى ذو الرأس الحليق" ، هناك أيضا تداعيات أخرى من نفس النوع مثل – حتى لا نخرج من المجال الرومانى – مزحة أوجين يونسكو E; Ionescu (التى أوردناها سابقا، الفصل 2,IV) : " أجل ، إن الملك سليمان هو موجهى ، وجوب Job هذا المعاصر لبيكيت (Beckett) وحسب أوجين باربو (Eugen Barbu) فإن "جاكوبون"

(Jacopone المزداد سنة ١٢٣٠) كان يكتب مثل سوريسكو (Soresco)..." لنوضح مرة أخرى كذلك أن مقاصدنا استدلالية بحصر المعنى وليست معارضة (parodique) إطلاقا، وها هو شاهد لمؤلف أجنبى، مأخوذ بالصدفة . إن بعض نصوص لاريونوف (Larionov)"تبدو مقتبسة من ليوناردو دافنشى" (Léonard de Vinci) . وسنرى توا أن مثل هذه الصيغ، رغم مظهرها المفارق، التى تتعلق بالاستعارة النقدية المحضة، تتوفر على منطق نوعى.

(ب) إن أثر كاتب ما قد يتم إدماجه فى آن واحد، بشكل أو بآخر، فى عدة مقولات أدبية تنتمى إلى حقب مختلفة تماما أو تعرِّف مثل هذه الحقب. ويوجد لدى فراى لويس دوليون (Fray Luis de Leon) – على ما يبدو – "تعادلات وتجانسات بين القدماء والمحدثين"، حيث يستنتج بطريقة أو بأخرى أن هذا الشاعر كان فى نفس الوقت "قديما" و"محدثا" وبول كلوديل (Paul Claudel) هو "بعد قروسطى-(post - médié-val) وقبل كلاسيكى وخصوصا قبل عقلانى (précartésien)". إن ممارسات ماكس جاكوب (Max Jacob) (من نوع "الشعر الخليط" (macaronique) أو الهزلى-(bur-lesque) إلخ) ليست "دون تشابهات فى التاريخ" . وينطبق جدا التعريف الفولتيرى لـ" الفكر" على رايمون راديكى (Raymon Radiquet) الذى يقر بسلطان ماليربو (Mal-herbe) ولا فونتين (La Fontaine) وتريستان ليرميت (Tristan l'Hermite) . إن جدية المرجع أمر أكيد، إذ من الجلى أن **روح الناقد** قد يكشف عن مجموعة من التداعيات التى تتغاضى عن المعيار المتسلسل زمنيا [الكرونولوجى] والتى تخلقها مطابقات بنيوية واقعية جدا .

(ج) إن التيارات الأدبية شبيهة بمقولات عالمية ولا زمانية ، هكذا يتأكد "تحديث" و"تحيين" كل ظاهرة أدبية جماعية ومدمجة ، من وجهة تاريخ الأدب، فى مقولة أو فى

أخرى، وقد تم وصف هذه الطريقة بشكل مقنع بخصوص **التصنع** مثلا، وهو مفهوم تحدد دون أى اهتمام بالتسلسل الزمنى ، انطلاقا من العناصر الأساسية لـ"بلاغة الإسراف" (rhétorique de L'excès) ،"فبقدر ما ندرك قصيدة إدراكا كبيرا ومعقدا فى حقيقتها الأنطولوجية، فإن جميع عناصرها توجد فى ذهننا باعتبارها خارجة عن الزمن" وسيمكننا إذن الإقرار بوجود "التصنع و"مؤيدى التصنع " (Maniéristes) فى أى مكان وفى جميع الآداب والعصور بقدر تعريفنا للتصنع الذى يبدو ملائما ، وشأن ذلك شأن **الباروك** ، إذ بدون التوقف مليا عند هذا المسألة (التى قد حللناها بإسهاب فى موضع آخر) يبدو لنا مع ذلك أنه من الضرورى اعتبار أن "حداثته" بفضل هذا الإلغاء الممكن تماما للمعيار المتسلسل زمنيا [الكرونولوجى]:" لكونه إبداعا زمنيا ومرتبطا بطموحات فننا وشعرنا، فإن مفهوم الباروك كان أهلا ليقيم جسرا بين القرنين ١٧ ، ٢٠ الميلاديين، وليعيد إلينا هذا الإرخبيل الذى كان يبتعد"، فغالبا ما يوجد الحديث فى الباروك، وهناك بالطبع كذلك **رمزية** (Symbolisme) دائمة وعالمية كما كان قد أكد ذلك ماسيدونسكى، وهى أطروحة أثبتها فضلا عن ذلك باحثون محدثون، وليس المقصود تأييد مثل هذه النظريات واستبعادها ، بل فقط فهم الإوالية التى تحدد ظهورها . إن وضعية **الطليعة** التى أشرنا إليها أعلاه (فى الفصل 2. VII.VI.III) مطابقة، فهل يمكن الحديث عن طليعة "أزلية" ؟ نعم، إن تم قبول استبدال الصعيد البنيوى بالصعيد التاريخى، ولا، إن تم رفض ذلك ، وتبدو هذه المقاربة المنظرة أو غير المنظرة، عادية جدا، وسيمكن أيضا أن يستمد الدليل من كون أن التعريف النقدى لا يستطيع، فى بعض الأحوال، تفادى إلغاء المرجعية المتسلسلة زمنيا تماما، التى هى أقل دلالة بكثير من العنصر الوصفى، إذن من الممكن تماما ربط الشبق السريالى بالماركيز دى ساد وبجماعة **فرنسا الفتية** "حديثة العهد أو تلك التى ظهرت منذ مائة سنة"، غير أن موقف بعض المنظرين "الاسمانيين" يعتبر ذا دلالة كذلك، فهؤلاء يرفضون الإقرار بأن تيارا "أدبيا أو فنيا" قد يمكن أن يوجد قبل الدليل المعجمى الأولى للمفهوم الذى يعطيه اسما ووسما ، ومع ذلك وبحكم البداهة فإنهم مرغمون أحيانا بالإقرار – بخصوص **الطليعة** مثلا – أن وجودها يبدأ قبل تيار **العاصفة والانطلاق** (strum und drang)

الألمانى. إن الطابع النسبى جدا للمعالم المتسلسلة زمنيا ولتحقيبات التاريخ الأدبى المختلفة – المتعارضة دائما تقريبا – يؤكد الأطروحة التى نقدمها .

(د) إن الأدب كله يتم النظر إليه ودراسته بصفته وحدة لا تتجزأ وغير مقسمة حسب المعايير المتسلسلة زمنيا والوطنية إلخ ، فالمنهج التقليدى، وإن كان كذلك، الذى يطبقه من قبل التأويل الرمزى للقرون الوسطى هو منهج قادر على إدماج " فى نظرة شاملة موحدة واسعة" كلية النصوص المؤولة التى يكون مضمونها الخاص والأصيل قد تم إلغاؤه "لصالح علم كونى وفوق وطنى –" (supranational) ، ويسمح وجود المواضع (topoi) هو أيضا بقراءة نمطية للأدب الذى تكون خاصيته المتواقتة واضحة ومع ذلك فقد تم تنظير هذا المنهج فى القراءة ، فما يسمى البحث الموضعى-Topofors) chung) يقتضى بالضرورة "نظرة شاملة" للأدب بلا تمييز والمدروس بواسطة تاريخ للأدب "بدون أسماء"، فتصبح النصوص "غير مسماة" ومنضافة إلى وحدات مجردة، إنها تصبح "مستنسخات للفكر والتعبير". وعموما تفترض كل ثيمية ونمطية وتشكيلية فى الأدب قراءة متواقتة من نمط تزامنى، ويمكن، من هذه الوجهة، تأكيد أن بنيوية اليوم تعمم هذا المنهج على الصعيد العالمى.

تؤدى نظرة تحليلية للأدب إلى نفس النتائج، إذ فى منظور الوحدات الكبرى ("الأدب العالمى"،" الأدب الأوروبى" إلخ) فإن الآثار الفردية تعيش "وجودا متواقتا وتكون نظاما متواقتا"، وبفضل هذا المنهج فإن التقليد الأدبى تتجدد نشأته باستمرار، ويعيد تكوين هيئته دوريا بإدماج جميع مكتسباته الجديدة الواحدة تلو الأخرى، وفى منظور مماثل، فإن الرؤية التاريخية للأدب المدرك والمكتوب حسب المعايير الموحدة، تؤدى إلى نتائج من نفس النوع. هكذا يمكن الحصول على تاريخ "تراجيدى" للأدب وآخر "حديث – طليعى" إلخ. إن مجرد تولد مثل هذه الأفكار فى الوعى النقدى الرومانى وبالضبط حسب منظور حديث للأدب ، لا يخلو من أهمية إطلاقا ، وخلال الحقبة الرمزية "فقد كانت تذكى حماسنا – حسب تودور فيانو (Tudor Vianu) – الفكرة التى يمكن **للحياة الجديدة أن تدخلها فى التركيب العالمى للفن** (التشديد من عندنا). وأنه بتجاوز قدم

النماذج الأدبية الشائعة وتقليديتها ، ينبغى لشاعر ما أن يأخذ الطريق التى تقوده إلى الثيمات الخاصة بحياة عصره وحضارته". إن أية تجربة "مقارنة" مجردة من آراء مسبقة توحى باعتبارات مشابهة تقريبا من شأنها الكشف عن ضيق الأفق لكل مكان: " إن الإحساس - كما كان يقول مرسيا إلياد فى مذكرته - الذى أثاره إثباتى هو أن بوذا وزرادشت والأنبياء اليهود هم معاصرون لنا، بحيث إن المسائل التى أشاروا إليها هى أيضا مسائلنا". إن هذه الفكرة خادعة وهذا ما يفسر - مثلا - محاولة إنشاء تاريخ متواقت للشعر الرومانى الحديث، وهى عملية - مبدئيا- مشروعة تماما ، لأن "التاريخ يتضمن جميع عناصره المكونة المجتمعة فى لحظة حاضرة واحدة، فهو يبدأ فى كل لحظة من خلال كل تجربة فردية".

ويكفى تصفح النصوص النقدية الراهنة للوصول إلى نتيجة أن منهج "القراءة المتواقتة" معروف ومطبق بشكل واسع ، ويستعمل هذا المفهوم فى معنيين (كما هو الشأن لدى جان روسى **J.Rousset** "مثلا).

(أ) بنية التحليل النقدى ("إن الكتاب شبكة متواقتة من العلاقات المتبادلة").

(ب) فضاء تاريخى أدبى لا زمنى **atemporel** ("فضاء مثالى يجعله فى كل مكان معاصرا لذاته").

تستعمل التحليلات المطبقة نفس الطريقة للآثار السابقة من خلال الآثار الراهنة، ويطبق هذا المنهج على الأدب الحديث مثلما يطبق على الأدب الكلاسيكى أو القروسطى. إن فحصا ، ولو موجزا للنقد الأنجلو ساكسونى يؤكد عمومية الطريقة التى ناقشها ونظرها ر. ويليك **(R. Wellek)** ونورثروب فراى **(N. Frye)** ونقاد آخرون. إننا دون شك إزاء **موضع (Topos)** نقدى حقيقى، **وثابتة**، وهى نتيجة حتمية لتعريف الأدب بصفته "نسقا تزامنيا" قد لا يؤدى سوى إلى قراءة هى أيضا "تزامنية" وبالتالى متواقتة. وكون التاريخ الأدبى التقليدى والوضعى والكرونولوجى مقوضا من الأساس، فإنه يشكل أيضا تقدما كبيرا. إن سيرورة التعرية هذه (المرادفة لتجديد نظرية التاريخ الأدبى والمقارن وتطبيقه) لجديرة بأن تكون موضع تحليل موسع. لنقتصر الآن على

الإشـــارة إلى بعض التـحـولات الدالة ، فـإن لوحظ فـيـهـا الوجـود الموضـعـى لـ "التطور المتواقت لأنسـاق القـيم المختلفـة على مسـتويات تاريخـيـة مـخـتلفـة، "فـإن دراسـة" هذه التطورات المتواقتة" قد لا تكون - هى أيضا - سوى "متواقتة ،"وعلى مستوى تجريبى جدا للبـحث فإن هذه الملاحظة تطابق دراسـة التـيارات الأدبية التى تعـانق تـاريخ الأدب العام، وراء التحديدات الوطنية، فمن الممكن إذن كتابة تاريخ للأدب الأوروبى أو العالمى كذلك تبعا " للعصور" أو "الأحقاب" أو "التيارات" وليس فقط تبعا لـ" البلدان" مثل نهضة أوروبية أو رومانسية أوروبية إلخ. ومنذ وقت بعيد استرشد نقد الفنون التشكيلية بمثل هذا المنهج: فـالفنان فـيلاسكيز (Velasquez) كـان رسـامـا "حديثـا" وغـويا (Goya) "انطباعيا" وبييرودى - لا فرانسيسكا (Piero Della Fransesca) مقترنا ببن نكولسون (Ben Nicholson) إلخ.

لنعـد إلى المسـائل الهـرمنوطيـقـيـة بـحـصـر المعنى ونشـيـر إلى أن الإقـرار بـتـقليـد هرمنوطيقى، وبعناصر التفسير التاريخى المستعادة - وهى عملية تم القيام بها منذ بداية هذا الفصل - ينتسب إلى نفس الانشغالات. إن نظرية الهرمنوطيقا وتطبيقها بأكملهما قد يتم الإضطلاع بهما معا وكليا انطلاقا من مستواهما الراهن.

ربما قد نتساءل : لماذا لا تكون، فى هذه الحالات، قراءة متواقتة للأفكار الأدبية، هى أيضـا مـشـروعـة وممكنة ؟ فـلا شىء يعـارض هذا المنهج : لا الوجـود التـاريـخى للأفكار الأدبية ولا قدرتها على التواصل التزامنى ولا إمكانية كونها قابلة للتحيين عن طريق كلية العناصر القابلة للنمذجة. ولم يبق سوى توضيح الطرق النوعية لهذا النوع من القراءة التى تقدم تقنيتها بعض الخصوصيات، فنظرية القراءة المتواقتة للأفكار الأدبية تنطلق ، بالضرورة ، من مبدأ توحيد وتعميم وتنميط العناصر الثابتة للفكرة الأدبيـة التـى وصـفناها من قـبل (الفـصل V3, III) وينتـمى العنصـر التـوحـيدى الأول بالضبط إلى المصطلحية الأدبية المتميزة بالاستقرار الكبير لنواتها التصورية التى تضمن لها استمرارا طويلا، وبقدرتها على تجديد وتمثل المفاهيم القديمة وبتحولات دلالية جد بطيئة، وبقيمة معادلة ذاتيا (أى أن مفردات التابعين ليست أقل أهمية من

مفردات الكتاب الكبار). وفى هذه الحالة تصبح الدراسة وبالتالى القراءة التزامنية لبعض المصطلحات التعاقبية ممكنة تماما، أو، حتى نستعمل تعبيراً منظراً للدلالية التاريخية مثل ل. سبتسر (L. Spitzer) إن "أجزاء الدورية قد تدمج فى مجموعة تضم أجزاء قبل سقراطية (présocratiques)" ولا تيسر الثوابت قراءة الأفكار فقط بل أيضا تحددها ، ولأن الثابتة المصطلحية – النظرية حصيلة هرمنوطيقا ذات تعميم أقصى يمتد على حقب طويلة فإنها تفرض، بدءا، تعيين بعض السمات المشتركة وتجميعها، ومثلما تجمع الاستعارة بالتماثل والتطابق عنصرين أو عدة عناصر متموضعة على أصعدة دلالية مختلفة، فإن الثابتة تجمع كذلك على صعيد دلالى راهن عنصرين أو عدة عناصر تمتلك دلالة تاريخية واضحة. إن تخصيص دلالة مشاركة فى طور ثان من العملية لمجموعة من الثوابت يحدد فعل القراءة المتواقتة ذاته، ولعل مثالا أخيرا يوضح هذه الإوالية : إن الوعى الذاتى للشعر يحدد، بإجماع نظرى واسع، سمة من السمات الأساسية للفكر الجمالى الحديث ، وقد كشف إليوت (T. S. Eliot) عن مثل هذا الوعى الذاتى" لدى درايدن (Dryden) ، فالناقد إذن مسموح له بأن يصنفه بين رواد الفكر الحديث بجانب شعراء آخرين.

إن إطار العملية العام هو إطار النمطية والبنيات والمخططات المشتركة. لأن تواقت القراءة لا يمكن أن يوجد دون تعادلات وتشاكلات وتناظرات، ودون الإقرار ببعض البنيات المشتركة، لكن يكفى الكشف عن مبدأ توحيدى ومجموعة ثوابت وظواهر متواترة كى يتسنى لوحدة البنيات بأن تتحدد، والحد الأقصى هو حد "القدماء" و"المحدثين" بالمفهوم التاريخى لهذين المصطلحين، فعلى صعيد تاريخى يبقى العائق منيعا، ومع ذلك فإن تقاربا بنيويا ونظريا بدأ يبرز فى عصر الباروك عن طريق تقويم "الانذهال" (Surpprise) والرائع (Die Wunderbare) والمدهش (Far Stupir) ، وفى الحالة هذه، قد يتم تجاوز الحدود المتسلسلة زمنيا [الكرونولوجية] حيث أصبحت غير ملائمة وغير دالة، ويسجل تأريخ آخر "بداية" الغنائية الحديثة، بيد أن هذه القراءة تتوقف هى أيضا على قراءة أخرى عالية تتطابق معها طبقا للدلالة الجوهرية المخصصة لمفهوم الحديث.

ان كل هذه القراءات المتواقتة تعمل بنفس الطريقة على مستويات مختلفة : أولا بواسطة معادلة العناصر المشتركة وتوحيدها وإيجاد قاسم مشترك بينها، وإن جمعت كل دراسة أو تاريخ لصراع **القدماء والمحدثين** كل العناصر "القديمة" و"الحديثة" لتحديدها وتعريفها بالضبط، فلماذا قد لا يمتد هذا المنهج إلى فكرة **الحديث** فى كليته، وبالطريقة ذاتها إلى كل **فكرة** أدبية **أخرى** ؟ على مستوى **الحداثة والجدة** تصبح عناصر هذين المفهومين **كلها** متعادلة ، **لأن الجديد** يبقى دائما معادلا لذاته (بالمعنى النظرى، بصفته شكلا لتعريفه). فكل قراءة مفهومية هى بالضرورة قراءة مشاركة ومتواقتة وحصيلة لنفس "الشفرة"(الفصل 3,V). إن هذه الوضعية لها نتيجة مزدوجة : يصبح التماثل المفهومى شرطا للثابتة النظرية التى تحدد بدورها تقييما معادلا لعناصرها . إن نصوصا وتعريفات ذات صفة ودلالة (تاريخية) جد مختلفين تحصل على صفة متعادلة بشكل دقيق داخل نسق من القراءة موحد ومتواطئ، فالنسق الذى تندمج فيه يمنحها "صفته" الخاصة به المعادلة لذاتها، وهذا يؤدى ، بشكل مفارق ظاهريا إلى إعادة تراتب جذرية لجميع العناصر المدمجة ، فكل قراءة متواقتة تعمل باختزال تزامنى قوى مقترن بتراتبية جديدة بنيوية . إن مختلف "النتوءات" **(proéminences)** أو "الزوائد" **(excroissances)** (يعنى مختلف اللحظات ذات المدى النظرى الكبير) "تختصر" وترجع إلى أبعاد صغيرة جدا ، فى حين أن عناصر أخرى (غامضة حتى لحظة القراءة) تحصل على تميز جديد خاص. إن القراءة المتواقتة هى بالضرورة انتقائية وتوزيعية ثانية **(redistributive)** وتناوبية.

إن إوالية النموذج تجعل تحقيق هذا النظام النظرى المجرد، أى هذا "المتحف الخيالى" الحقيقى للأيديولوجية الأدبية، ليس فقط ممكنا، بل فعالا أيضا . فالتجميع يحصل فى اتجاه المبدأ المنطقى المنسق لكل فكرة أدبية بواسطة تجمع متواقت لجميع العناصر القابلة للاستعادة. وكل ارتسام أولى **(épiphanie)** جديد للفكرة الأدبية مشروط ببنية النموذج، وهى وضعية مماثلة لتكرار الصورة الرمزية. وينتج عن ذلك تركيب ومزيج مستمر وإعادة إدماج دائمة للماضى التاريخى الذى يتقلص ويدمج فى

كل لحظة من بناء النموذج على مستوى الحاضر الأزلى للقراءة . إن نتيجة تفرض نفسها بشكل طبيعى، وهى أن النموذج يظهر دائما - بشكل صريح أو ضمنى - باعتباره تاما و "منجزا" ، وتتمفصل جميع عناصره فى كلية نسقه خلال كل حقبة وكل مرحلة من تحققه التاريخى . لذلك قد يتم إدراك النموذج ووصفه وتعريفه باعتباره حضورا متواقتا فعالا فى وعى ناقد الأفكار الأدبية ، وتفرض هذه القراءة تواقتا مزدوجا داخل كل مسار هرمنوطيقى (تبعا لنقطة الانطلاق والنهاية) وكذلك بين الدورات الهرمنوطيقية بحصر المعنى، ويقتضى النموذج مثل هذه الطريقة - المتواقتة / التناوبية - على جميع مستوياته. إذن يقتصر الناقد على تسجيل ووصف الأفكار الموجودة (فيما بينها) ، وفى نفس الوقت المحينة (actualisées) (فى وعى الذى يبنينها) والمتموضعة كلها على صعيد التوافق والتقارب ذاته، ويؤكد بول ريكور (Paul Ricoeur)إن "القديم والجديد معاصران فى نفس النسق" .

تصبح مثل هذه القراءة ملائمة كلما تم إدراك النموذج وتفكيكه فى كليته ، سواء فى مقطعه الأخير أو من حيث هو مقطع واحد مأخوذ منذ الدليل المعجمى الأول حتى الحقبة الراهنة ، وهذا النسق يسمح لنفسه بتجاوز النظام "التاريخى" وبتحيين تعريفات قديمة جدا وبتجاهل أو عزل ، على صعيد ثانٍ ، صيغ حديثة جدا وباسترجاع نصوص منسية تمام وبعدم المبالاة كليا بـ"جدة" رائجة ، وهذه عملية نمذجة متصلة قابلة لجعل "الحديث" قديما وجعل "القديم" حديثا . من هنا الكشف الجديد عن بعض الرواد المهملين الذى أحيانا ما يكون فوضويا ، ونسيان بعض المشاهير الذى غالبا ما يكون مبررا تماما ، وهذا ممكن باسترجاع - على مدى العصور والآداب - جميع الأجزاء التى تنتمى ببنيتها وبجوهرها المتطابقين إلى نفس المجموعة الأيديولوجية . إن مثل هذه **القراءة - بواسطة - النموذج** ، ومثل هذا **النموذج - بواسطة - القراءة** ، حيث لا يكون الموضوع والمنهج سوى شىء واحد، لها قيمة نسق مرجعى خاص، وكذلك خاصيته الوظيفية الذاتية إننا لا نقرلهما ولا نخصهما بأية قيمة خاصة ، بل نصف فقط إواليتهما الدالة ، لأن هذا النمط من النموذج حقيقة موضوعية و"معطى" من معطيات

المعرفة لا أكثر، وهذا يبدو شبيها بتهرب حقيقى من التاريخ يخالف الأفكار الواردة فى فصل **النموذج والتاريخ** (VII) . وفى الحقيقة أن الأمر لا يتعلق سوى بالتباس القراءة التاريخية المزدوجة : قراءة مجموعة تاريخية مركزة فى لحظة تاريخية واحدة ، أى القراءة المتواقتة – التاريخية لمجموعة تاريخية بكاملها ، فالعوارض تعوضها الثوابت، والخصوصيات تعوضها النمطيات والتلقائية يعوضها التكرار ، والملازمة يعوضها الانسجام . إن نموذج فكرة **الحديث** يظل أكثر رمزية لسبب واحد هو أن التعريفات التاريخية "الحديثة" بالتتابع ترى نفسها موحدة ومتجانسة ومرصوفة على "**حديث**" دائم، راهن وعبر راهن (Transactuel) فى نفس الوقت ، وقد تكون هذه الوضعية فى نفس الآن تاريخية وراهنة بتزامن مع العصر الحاضر، ولا يتعلق الأمر بهالة مصطنعة للحداثة التى تغمر بعض الأفكار وبعض الآثار التاريخية المتجاوزة ، بل ببلورة صورة تاريخية فى لحظة محددة من مسارها المتسلسل زمنيا، ويتعلق كذلك بـ"مفارقة تاريخية" مستعارة ، مبرمجة ومنهجية ، فكل إعادة بناء أو كل قراءة متواقتة تصبح – أثناء عملية النمذجة – "لاتاريخية" ضمنيا، باستخراج الأفكار والآثار من مجموعتها المتسلسلة زمنيا، تليها إعادة إدماج فى مجموعة أخرى ذات خاصية استكشافية .

علينا أن نشير بوجه خاص إلى الطابع الكلى أو الكامل لهذه الهرمنوطيقا ، وليس المقصود فقط التضامن والتقارب **موضوع كلى = نقد كلى** كنتيجة لتجميع حقل **الاستقصاءات** (انظر العلاقة **كل – جزء / جزء – كل** ، الفصل VIII .5) بل المقصود أيضا تضامن وتقارب جميع الدورات الهرمنوطيقية التى تم وصفها سابقا ، ولأن هذه الدورات موجودة ومتناوبة فقد لا يتم الفصل بينها إلا بالتحليل ، إذ إن كل تأويل هرمنوطيقى حقيقى وصحيح يستعملها دفعة واحدة وفى نظام أولى متغير للغاية ، تبعا للموضوع والشروط الخاصة بكل تفسير، وفى هذا المجال فإن جميع المسارات الهرمنوطيقية تتعاون وتتكامل وتنمى طاقة الفهم لدى الناقد ، وفى هذا الصدد ليس **نقد الأفكار الأدبية** سوى شكل من **النقد الكلى** ، وهذا مبدأ لا يتم فهمه دائما كما ينبغى،

ومن الواضح أن الهرمنوطيقا ، كما حُدِّدت، تقدم حججا جديدة وواضحة لصالح هذه الصيغة النقدية، فكل نموذج يعمل بتجميعات مؤقتة واستكشافية ، مدمجة فى مجموعات يزداد اتساعها وتطورها ويحركها لزوم كلية تامة وممكنة . وهكذا نصل إلى انسجام نهائى و"إبداعى" طوال مسار دائرى فى اتجاه مزدوج ، حيث البداية والنهاية تلتقيان وتتعاونان فى كل مرحلة.

ومن الممكن فى المنظور العام للفلسفة الماركسية ، إقامة فى نهاية الطاف هرمنوطيقا ماركسية، لا سيما وأن بعض عناصر هذه الفلسفة تؤكد وتتوقع هذ المنهج بتمامه الذى لا يستلزم سوى تعمق على المستوى الراهن للتفكير الأدبى وتبعا لنوعية الأفكار الأدبية. إن الماركسية بحكم طابعها الجدلى أساسا قد تعتبر فى جوهرها ذاته، كـ "هرمنوطيقا" للنظرية والتطبيق ثم للأيديولوجية ومختلف أشكال وساطتها، البنية التحتية والبنية الفوقية، إذ إن كل أيديولوجية مشروطة بفعل تشكيلها وتنظيمها ذاته، وهو توافق يشبه تماما توافق الدائرة الهرمنوطيقية . فالمؤول يؤول بالضبط من خلال عملية النظرية – الهرمنوطيقية. إن ماركس يقدم لنا نقطة انطلاق جيدة فى هذا المعنى فى أطروحته الثالثة عن فويرباخ (Feuerbach) :

"إن المذهب المادى الذى ينظر إلى تغير الظروف والتربية ينسى أن الناس هم من يغير الظروف، وأن المربى هو نفسه بحاجة إلى من يربيه، لهذا يرى نفسه [أى المذهب] مرغما بأن يقسم المجتمع إلى قسمين يقف أحدهما فوق المجتمع ".

وبالتعميم – لو حللنا هذه الأطروحة التى تشير إلى "التطابق بين تغير الظروف وتغير النشاط الإنسانى" – لأصبح كل تأكيد نظرى توسطا نظريا (والعكس بالعكس)، من ثم فإن كل فعل هرمنوطيقى قد يحدد كذلك كنسق نظرى – تطبيقى فى علاقة جدلية، لأن النظرية والتطبيق الهرمنوطيقيين يتحددان بالتبادل فى ظروف تاريخية معينة (فالمدة والتغيير هما أيضا مقولتان جدليتان) ، وعموما فإن نظرية الدائرة الهرمنوطيقية لا تدل إلا على إعادة صياغة هذه الوضعية الأساسية على مستوى عال من التوسط

الأيديولوجي فالعلاقة **ذات / موضوع**، المحددة أعلاه (الفصل I. VIII) قد أدركها أيضا وتوقعها ماركس في **مدخل** (ـه) إلى **المساهمات في نقد الاقتصاد السياسي**:

"إن موضوع الفن – مثل كل إنتاج آخر – يخلق جمهوراً يفهم الفن وقادرا على تذوق الجمال. فالإنتاج يخلق إذن ليس فقط موضوعا للذات بل كذلك ذاتا للموضوع".

لذلك فإن منظرين ماركسيين اليوم يتحدثون عن "دائرة الذات والموضوع، والظروف الاجتماعية والنشاط الإنساني". إن كون ماركس اعتبر مختلف كتابات ف.إ نجلز (F. Engels) في رسالة بعث بها إليه (يوم ٣١ يوليو ١٨٦٥) كـ "كل فني" و"كل جدلي متجانس"، يؤكد أنه كان يتوفر على حدس بالعلاقة **كل / جزء** ، وكان يطبقها كذلك على واقعية نصية وهرمنوطيقية. وينبغي الإشارة إلى أن ازدهار هذا المبدأ وتطوره ينتميان إلى دائرة التفسير الماركسي الراهن بأكملها، وحسب لويس التوسير (Louis Althousser) يبدو كل جزء أنه يتضمن في ذاته، في الشكل المباشر لتعبيره، جوهر الكلية، ويمكن ملاحظة، مرات عديدة، في النقد الماركسي، التطبيق المباشر لهذا المبدأ في التحليل الأدبي، وكذلك البراهين النظرية في هذا المعنى، وقد درس فلاسفة، بما فيهم الماركسيون الرومانيون، مختلف المقولات المتقاربة بين الماركسية والبنيوية (إن قصدنا كذلك بهذا المفهوم فكرة "النسق" و "النموذج" الهرمنوطيقيين ، كما فعلنا حتى الآن) . ومن الواضح، كما أشار إلى ذلك يوري لوتمان (I. M. Lotman) أن "التأويل البنيوي للفن كتأويل جدلي هو نقد الأيديولجيات المادية – المبتذلة حول الفن الذي يكتسي، بالنسبة لنا ، أهمية خاصة جدا". وها هو أيضا حدث يسترعي الانتباه هو: أن مبدأ انسجام **كل /جزء** والتأويل داخل السياق يدخل أيضا في تطبيق بعض الأدوات العالمية، إذ يوجد أيضا هذا المبدأ في الدبلوماسية الرومانية الراهنة. هكذا فإن التصريح الرسمي المشترك الروماني – الهولندي (في سينتيا Scînteia، ١٣ أبريل ١٩٧٣) مثلا يبين بوضوح، في روح هرمنوطيقية محضة أن:

"المبادئ الأساسية للقانون الدولى مرتبطة فيما بينها، فى تأويلها وتطبيقها، وكل مبدأ يجب أن يؤول فى سياق المبادئ الأخرى "أى نفس المبدأ الذى حللناه والذى تمسكنا بتوضيحه فى هذا الفصل (5. VIII).

الفصل التاسع

الإبداع الهرمنوطيقى

يضطلع هذا النوع الهرمنوطيقى – دون تباه ودون كبت كذلك – بخاصية " الإبداع" المعادلة نوعيا لخاصية جميع الأشكال النقدية الأخرى، وإنه لأمر غريب حقا أن تظهر مجموعة من المقالات والحلقات والمواد الاتفاقية (occasionnelles) بمظهر "الإبداع" وأن بناء نظريا أو نسقا من الأفكار يسعى لتأسيس منهج نقدى جديد لا يمكن أن يعترف له بمثل هذه الخاصية . طبعا، فلا علاقة للإبداع الهرمنوطيقى بالانطباعية الأدبية وبأشكال النقد الطفيلية والقاصرة الأخرى التى تحتفظ بحنينها المفتعل إلى"الآداب الجميلة " (belles -lettres) . وتحاول باستعمالها المفرط لبعض المصطلحات احتكار صفة "الإبداع". إن نقد الأفكار الأدبية وهرمنوطيقاها يعتزمان معارضة هذا التصور المبالغ فيه حتى لا نقول الشاذ ، وذلك بالبحث عن توازن والاهتمام بالحقيقة كذلك.

يجد الإبداع الهرمنوطيقى نقطة انطلاقه فى طبيعة سيرورته النسقية والتركيبية بالذات، التى ترتكز على بنية تحتية توثيقية صلبة، لأن أية دورة هرمنوطيقية ليست ممكنة خارج النصوص، وبدون تحقق متواصل من الأفكار المصوغة فى "الأعمال الأدبية" أو المستنبطة منها، أى فى أبنية أيديولوجية وفى مصادر ونصوص نوعية. يستنتج من ذلك أن نقد الأفكار الأدبية لا يمكن إدراكه من غير "تبحر" [معرفى] معين، غير أن التبحر والحالة هذه ، ليس غاية فى حد ذاته وإنما هو هرمنوطيقى لا غير ، ويتجلى دوره فى ضبط وإعادة اكتشاف وتدعيم وإتقان الحدوسات والمخططات والمفاهيم المسبقة والمجموعات المنهجية ووجوه المتواليات الأخرى المحددة أعلاه، التى ينبغى أن تضاف

إليها العلاقة (المتبادلة أبدا) : **وثائقية – تمثل إبداعى – وثائقية – تمثل إبداعى – وثائقية – تمثل إبداعى** . فناقد الأفكار الأدبية "يقرأ" ثم "ينسى" ما قرأه ، ليعيد قراءة النصوص ، إنه تمثل إبداعى (وحتى نعيد دعابة مشهورة عن الثقافة) هو ما يبقى لنا عندما ننسى كل شىء .

وتنطلق السيرورة الهرمنوطيقية، حسب الظروف، من قراءة نص أو من تعريفات كلاسيكية شائعة أو من حدس شخصى – هو نتيجة ترسب وتمثل إبداعيين – لتصل إلى شكلها النهائى فى نهاية جميع تقصياتها . إن "المرحلة الغنائية أو الخيالية تتبعها عادة المراحل الأخرى التى تستعيد فيها المناهج المختبرة بالبحث المتبحر وفقه اللغة، شرعيتها" . إذن فالدور الأساسى للتبحر هو، قبل كل شىء ، ضمان قاعدة صلبة للسيرورة الهرمنوطيقية وإعفاؤها من بذل جهود البداية غير اللازمة، فلو كان الفعل المعرفى يكرر كل مرة تكونه وإعداده بأكملهما لما تشكل ولما انتهى أبدا ما يسمى "ثقافة" و "تقليد" و "حاصل" المعرفة و"مرحلتها الراهنة"، أما الادعاء بأن عملا أدبيا يمثل "بداية" مطلقة، فهو ادعاء متعلق بالسخف والتعاظم، لأن التطور النظرى كيفما كان إيقاعه، لا يتأتى إلا بواسطة التكامل والاتصالية والتجاوز المتواصل، وبقدر ما يمكن الحديث فعلا عن "التبحر" (بمعنى مزدوج: كمى – حاصل المعارف، ونوعى – إتقان بواسطة "اكتمال" المعرفة و"دقتها") فإنه لا يمكن أن يكون سوى تبحر وظيفى بحصر المعنى، والاستخفاف (المتبحر المضاد anti -érudit) الذى يبديه بعض صحافيى الأدب هو (عرضا) عبارة عن كفايتهم الخاصة بهم ولا يعكس سوى جهلهم للأساليب الفكرية الأولية.

من الواضح أن نقد الأفكار الأدبية يستعمل هو أيضا مثل أى نقد آخر "عُدة" "معينة (إحالات ومراجع تقنية وبيبليوجرافية إلخ) إذن سلسلة من الشواهد وعددا معينا من الأخبار الرومانية أو الأجنبية، إضافة إلى ذلك فإنه يمتعنا بـ "لذة" جد واقعية دائما متيحا لنا الفرصة للتحقق من الأفكار من خلال النصوص ومقابلة بعضها ببعض، وذلك من خلال ألفة عقلية مختصة بل "مشهورة" أحيانا . إنه يذكرنا كذلك بضرورة

الرجوع إلى المنابع الأولى التى تم تحريفها حتما أثناء التأويل، ويؤدى إلى رد فعل لازم جدا دائما ضد الأصداء غير المباشرة والأخبار السطحية والتصانيف Compilations (التى أصبح ترددها مقلقا فى حلقة معينة من "الجمالية" الرومانية). فضلا عن ذلك يتطلب المنهج النقدى المعتمد هو أيضا استعمال الوثائق والشواهد فى معنى خاص ينبغى تحديده تحديدا واضحا، وفى الواقع أن الاستشهاد بالأفكار فى هذا الشكل النقدى يعادل استشهادات النقد الأدبى التقليدى شعرا أو نثرا، استشهادات تثبت استدلالا إيجابيا أو سلبيا معينا وتوضحه ، فالنقد الأدبى يستقى شواهده من الأعمال الأدبية، أما نقد الأفكار الأدبية فيستقيها من أعمال الأفكار الأدبية:

١- الفعل الإبداعى:

لنتذكر – وهذه نقطة حاسمة من جميع الوجوه – أن كل بناء لنماذج الأفكار الأدبية (فصل 2,V) يمثل فعلا إبداعيا جوهريا، وابتكارا قابلا للمقارنة بأى نوع من "الأعمال الأدبية" فالأفكار – كما نعرف الآن – تعتبر أعمالا أدبية (فصل II) ، ويمكن أن نضيف إلى هذا التعريف كون تحقيق نموذج الفكرة الأدبية يمتزج بسيرورة النموذج الهرمنوطيقى فى مجمله، ويتكون نموذج المسار الهرمنوطيقى من مجموع الدورات الهرمنوطيقية التى "تبدو" مندمجة ومتوقعة ومتمفصلة تمفصلا كاملا فى مخطط النموذج بأكمله ، وتعتبر الهرمنوطيقا فى نظرنا، فهم نموذج الأفكار الأدبية وتأويله وبناءه فى نفس الوقت، وهى عمليات مكملة ومتماسكة بشكل دقيق. إن تأويل فكرة ما وبناء نموذج لها يتطابقان طوال تلك العمليات ، فتصبح الفكرة الأدبية المؤولة بطبيعة الحال (Ipso facto) فكرة أدبية منمذجة (والعكس بالعكس). إننا نؤول معنى فكرة ما من خلال النموذج، فيما نحن نبنى النموذج، فإننا نؤول فكرة أدبية منمذجة، وكل نموذج يفك رموز معنى ما ويؤسسه، وكل معنى ينظم النموذج ويبنيه، فالنموذج الذى هو نتاج لهرمنوطيقا معينة تكرر هرمنوطيقا ما وتعمقها وتمددها، إنه موضوع

هرمنوطيقى ومنهج هرمنوطيقى فى نفس الآن . وفى نظرنا ، فإن الهرمنوطيقا هى أكثر من إحياء معنى ما أو إزالة وهمه: إنه بمثابة جرد دلالى حقيقى لمعنى ما وإنشائه وبنائه . فنحن نقيم تأويلا معينا بنفس الطريقة التى نعد بها أية عملية نظرية أخرى، لكن النظرية الهرمنوطيقية الراهنة لا تنكر، طبعا، فكرة الإنجاز المشترك، "(coréalisation) و"بناء دلالة أخرى" و"إعادة بناء" معنى بعض الأعمال الأدبية وبعض الأيديولوجيات ودلالاتها، ولو تم توزيع الإبرازات بشكل مختلف. ويوجد هذا التصور لـ "هرمنوطيقا إبداعية" فى مجالات أخرى من التقصى، إذ الفعل الإبداعى "هرمنوطيقى" فى حد ذاته، إنه نتاج توافق متبادل للحدوسات والتعابير والذات والموضوع والمضمون والشكل والتحليل والتركيب إلخ ، إنه حصيلة "ذهاب وإياب" خصب على جميع هذه الأصعدة.

إن فحصا استعاديا موجزا يبين أن الفهم الإبداعى الهرمنوطيقى اكتساب فكرى يعود إلى حقبة بعيدة جدا، وهذه إشارة على حيوية قليلة الشيوع، لكنها أيضا دليل على أن مثل هذه الهرمنوطيقا قد تم التحقق منها بواسطة التاريخ والتجربة، ومع ذلك فإن العملية – كما سنرى ذلك بعد قليل – متعايشة مع كل بناء أو إبداع هرمنوطيقى والخطأ المنهجى لا يمكن أن يستمر قرونا متواصلة دون أن يتم تصحيحه، ويبقى الرائد الأساسى مرة أخرى هو شلاير ماخر ، غير أن ملاحظة سابقة جدا وعميقة إلى أبعد حد وترقى إلى حقبة **الصراع بين القدماء والمحدثين** ، والمرتبطة بفكرة التقدم (Progrès) توضح كما يقول فونتنيل (Fontenelle) – أن "نفس الفكر الذى يصلح الأشياء مضيفا لها نظرات جديدة، يصلح كذلك طريقة تعلمها... بتشكيل وسائل جديدة لمعانقة البعد الجديد الذى يعطيه للعلوم". فالتقدم ينتج أو "يخلق" تقدمه الخاص به بواسطة جدلية خبراته التقدمية، وعند شلاير ماخر فإن اللحظة الذاتية أو القسم التخمينى لكل فعل فى الفهم تكمله "إعادة البناء الموضوعية" للنص المؤول، وهى عملية تؤدى إلى "إعادة بناء حية"، يقول : "إن كل ما أفهمه قد يتم بالضرورة توقعه وبناؤه". ونجد نفس الكلام لدى

ديلثى وبالأحرى لدى منظرى الهرمنوطيقا المعاصرين الذى يجمعون على إثبات المبدأ الذى بمقتضاه تعادل إعادة بناء التأويل تواصل السيرورة الإبداعية التى قد حددتها، أما بخصوص نقد الأفكار الأدبية فإن هدفه الأساسى يظل هو هو: أى إقامة بنية نظرية لنسق هرمنوطيقى جديد مركز على الفكرة الأدبية.

٢- البناء الدائم

إن سمة الإبداع الهرمنوطيقى الخاصة هى "اتصاليته" فى معنى بناء دائم يتم تدريجيا أثناء تطور الفكرة الأدبية التاريخى. وفى حالة هذه الهرمنوطيقا لا يسع التأويل إلا أن يتوافق مع تحققه ، والمنهج يتحد مع الفعل الذى يولده ، والنظرية تمتزج بالتطبيق ، هكذا نجد أنفسنا إزاء مظهر نوعى لجدلية النظرية والتطبيق المصوغ وفق موضوعه الجديد، فى المصطلحات التى استعملها ماركس نفسه فى أطروحته الثانية عن فويرباخ ، يقول: "هل تعتبر الحقيقة الموضوعية صفة خاصة بالفكر الإنسانى ؟ فهذه ليست مسألة نظرية وإنما هى مسألة **تطبيقية**، إذ إن على الإنسان أن يكون قادرا على إثبات حقيقة فكره وواقعيته وميزته اللامتعالية من خلال نشاطه التطبيقى". من هنا فإن "حقيقة" التأويل الهرمنوطيقى النظرية يؤكدها التطبيق التاريخى (فصل 8. VIII) وكذلك كلية النصوص التى تثبت نموذج ذلك التأويل ، وقد أشرنا سابقا إلى العلاقة الماركسية **حدس/ تطبيق** (فصل 2, VIII) ، إلا أنه ما معنى تتابع التشكيلات الموضوعية للفكرة الأدبية إن لم تكن بالضبط الارتسام الأولى لتلك الفكرة فى التاريخ، وهى وسيلة تتيح لمنظر الهرمنوطيقا معاينة حقيقة معينة والتحقق منها فى لحظة تشكلها، من خلال مخطط تأويلى؟ وقد تم من قبل توقع هذا المفهوم **التأويلى** باعتباره **ممارسة**(Praxis) عملية ، ولا تكمن الصعوبة فى الجهر بمبدأ جدلى شائع جدا، وإنما فى ربطه بنظرية للأفكار الأدبية حيث مازالت مثل هذه الاستدلالات منعدمة.

وبذلك يمتزج تطبيق الفكرة الأدبية بتاريخها - وهو إبداع متواصل ودينامى ومفعم بالحيوية - الذى كشفت عنه شبكة نموذج معين، والمعادل لبناء ذلك النموذج الذى تتوافق مدة إعداده مع مسار الفكرة الأدبية المنمذجة توافقا كاملا، لذلك فإن أى نموذج لايظهر مشكلا بوضوح منذ البداية وإنما يتطور ويتبلور شيئا فشيئًا، ويرتبط بمدة معينة ويجتاز مسارا تاريخيا معينا ، كما أن تعريف فكرة معينة فى كلية معانيها وتفرداتها، ليس معطى، بل يرتسم بحسب المراحل التى يجتازها ، إنه فى الحقيقة لا ينتهى أبدا . وهذا وجه من أوجه السيرورة الجدلية اللانهائية فى الكشف عن المظاهر والعلاقات الجديدة التى تكون الحقيقة النظرية ، فالهرمنوطيقا تكشف عن الفكرة أثناء الطريق، هى تكشف عنها تتضح بنفسها، وهى تتضح وتبدأ فى البحث لنفسها عن تأكيد وإثبات . من هنا يأتى تجميع النصوص والمقابلة المستمرة فيما بينها ، لأن الحدس يوجد فى النصوص والنصوص فى الحدس، إنه توجه نقدى ذاتى وملازم ، ووصفى - بنيوى بالتحديد، فهدف هذه العملية بالأساس هو التحقق من انسجام النموذج الذى يعتبر الفرضية الجوهرية . إن الفكرة الأدبية وهى تتطور تقوم بتحليلها الذاتى ، وهى تقوم بالتحليل الذاتى تثبت ، وعندما تثبت يرتسم نموذجها ويتشكل، وعلى كل حال فإن تحليل الدورة **ماضى - حاضر - ماضى / حاضر - ماضى - حاضر** كان يهئ نفس الخلاصة (الفصل VIII .6).

إن مثل هذا التثبيت لا يضع نصب عينيه توثيقا مستفضيا، بل يقتصر على توثيق "كلى" أى إدراج كلية العناصر المكونة للنماذج (الثوابت والمجازات والتواترات إلخ) ويتماثل هذا المنهج، فى خطوطه العريضة، مع المبدأ الرابع من **خطاب المنهج** لديكارت (Descartes) وهو: "أن أقوم فى كل موضع بإحصاءات كاملة ومراجعات عامة بحيث أكون مطمئنا من عدم إغفال أى شىء ". فهذه الهرمنوطيقا مماثلة **بشكل مناسب** (مع بعض الصلات الواقعية) لموقف فكرى عقلانى بوضوح، لكن "عدم إغفال أى شىء" يعنى، على هذا المستوى، عدم إغفال أى عنصر وظيفى وبنيوى من شأنه أن يحول دون

بناء النموذج وعمله، وهذا موقف يغير وضع "الإحالات" "والجهاز النقدى" رأسا على عقب ، إذ لم يعد المقصود والحالة هذه مجرد ببليوجرافيا بالمعنى الذى يخصّص عادة لهذا المصطلح، بل قراءة لنصوص تشكل بالضبط البنية التحتية الوثائقية للسيرورة الهرمنوطيقية، ولا يتعلق استعمال تلك القراءة بالتبحر وإنما بإوالية التفسير الذاتية، وهى مرحلة إجبارية فرعية ومساعدة من الدورة التى تحدث فى زمنين **نموذج - نص / نص - نموذج** ، وتشكل الإحالات الجانب التقنى والمادى للتحقق الهرمنوطيقى، وهى لحظة ضرورية قطعا من مسار تناوبى جدلى، إذ النموذج يبقى فارغا دون النصوص التى تؤكده، والنصوص والوثائق لا معنى لها دون النموذج الذى يكشف عنها ويبنينها.

٣- مراحل الإبداع الهرمنوطيقى:

إن تحليل البناء الهرمنوطيقى الدائم يحدد سلسلة من المراحل التاريخية المثالية، ويساعدنا وصفها على التغلغل بشكل أعمق فى البنية الخاصة لإوالية معقدة مظاهرها المتعددة تكون - للوهلة الأولى على أقل تقدير - غامضة أو "يتعذر شرحها" نوعا ما فى منظور تقليدى ووضعى لمكونات الأفكار. إن التوضيحيات التالية تركب تحليل بناء النموذج وتعممه (فصل، 2) ، وقد تكون كذلك كخلاصة لنسق نقد الأفكار الأدبية فى مجموعه.

(أ) المكونات الذاتية (Autogenèse).

إن مفهوم "التوالد الذاتى" (génération spontanée) هو أكثر من مجرد صورة فى حالة نموج الفكرة الأدبية، لأن النموذج يتصرف كما لو كان نتاج مكونات مسبقة وكامنة، "باختصار: نتاج "مكونات ذاتية" فيظهر كنسق "معطى" وكحصلية "منطق" ملازم لم يعد يقبل - حالما يتشكل - حلولا أخرى. فإما أن يلتقط هذا النسق التعريفات

الجديدة فيتم تمثلها، وإما أن تنتسب إلى نسق آخر فيتم إذن رفضها . من هذا الجانب - البنيوى - يشكل النموذج **قبلا** (un a priori) وواقعية مستقلة، ولا متغيرا حقيقياً مؤقنما (hypostasié) وجازما (assertorique) يتأكد ويتجلى كما هو . حقيقة إنه، كما أشرنا إلى ذلك سابقا، لا يتوفر على "مصدر" أو "سببية" بالمعنى التاريخى والوثائقى الدقيق للمصطلح، فـ "أسبابه الواقعية" المحددة تماما لابد من البحث عنها فى عمله بالذات وفى إواليته. إن الارتباط التاريخى (العلائقى والوظيفى الذى يوجد فيه النموذج، الفصل VII) لا يستبعد الملاحظة، المثبتة غالبا بأن "عددا كبيرا من صفحات تاريخ الأفكار ليس لها ولن تكون لها أبدا مصادر بمعناها الحصرى. ولقد تم الحديث عن "الاشتقاق السكونى" للكلمات وعن القيمة الدلالية المحددة والمعدودة والمحصاة للغة ما، فلماذا قد لا يكون هناك أيضا "تكون سكونى" لنماذج الأفكار الأدبية؟.

إن الكشف عن مكونات نموذج معين هو تعيينه وتحديده وإعطاؤه شكلا معينا تبعا لجميع النماذج الأخرى ، ويتوافق منطلقه مع حصوله على شىء من "الوعى الذاتى" الذى يتجلى خلال التشكيلات النصية الأولى للفكرة الأدبية، وتعبر هذه التشكيلات عن منطق وملاءمة يظهران "شكلا" معينا ويستلزمانه. من هنا تأتى أهمية اللحظة الاستهلالية (incipit) وهى فكرة مأخوذة ليس بالمعنى التاريخى التقليدى، وإنما من حيث هى دلالة قبلية لمعنى تنظيمى، إذ النسق كله متضمن (فى حالته الكامنة والخفية) فى تعريفاته وتضميناته الأولى التى ينبغى من خلالها استخلاصه وتنظيمه. ويتطابق التحديد المتسلسل زمنيا لحقل دلالى معين مع عرف استكشافى : أى أننا نرسم بهذه الطريقة حدود محيط نظرى ، غير أن داخل هذه الحدود تتوافق المعانى الأولية لمصطلح أدبى مع التحيينات الأولى لكمون معين ومع **المكونات** المشكلة مسبقا للنموذج كله، وتحيل نقط الانطلاق دائما إلى مجموع النسق . من هنا تأتى الضرورة - التى لم تتم الإشارة إليها بما فيه الكفاية - لماهاة المعانى الجوهرية لفكرة معينة، قبل كل شىء، وتحديدها فى صفائها الدلالى الشامل ، وهى معان تتضمن التطور المتوقع للنسق

وتتصدره ، وهذه المعانى "الأصلية" هى من الأهمية والدلالة بحيث يمكنها أن تظهر غالبا فى سياق متعارض كليا أو حتى معاكس معاكسة صريحة. وبهذا الشكل تبقى المكونات البنيوية لنموذج معين مستقلة تماما و "غير مبالية" بإقراراته النصية الأولى كذلك، ويمكن القول - وهذه ليست مفارقة إلا فى الظاهر - إن النموذج حصيلة لإنتاجيته الخاصة به، وتخلقه مكوناته الذاتية الخاصة، وبذلك يتوافق النموذج **الظاهراتى** (Phaenomenon) مع النموذج **التكونى** (genomenon) على عتبة "التاريخ" بحصر المعنى.

(ب) التعريف الذاتى :

يعادل المكون الذاتى للنموذج فى نفس الوقت تعريفه الذاتى، إن فكرة **الأدب** أو **الشعر** أو **الحديث** أو أية فكرة أخرى "تتأمل" ظرفها التاريخى الخاص وتتحدد باعتبارها شكلا ونسقا طوال تاريخها، وذلك بواسطة التعريفات التى تعطى لها، وبهذه الطريقة تصل الفكرة الأدبية، بفضل كموناتها الخاصة، إلى حل شامل وإلى بنينة صريحة لبنيتها الضمنية المكونة من تشكيلات جزئية ومقسمة ومستخلصة من عدة خطابات نظرية بواسطة قراءة شاملة ومتواقتة للنموذج، كأنه "يفرز" تلقائيا مخططه الخاص طوال تغيراته وصعوباته وتناقضاته التى قد تدمج فى النسق العام. وتجرى هذه المقابلة وهذا الجدل داخل الانسجام الخاص للنموذج. يستنتج من ذلك، مرة أخرى، أن التعريف النظرى والتطور التاريخى للنموذج يتماهيان من البداية إلى النهاية.

إن هذه العملية - لنتذكر ذلك - تصبح ممكنة ، بفضل **منطق** النموذج الملازم من جهة، وبفضل وجود **الثوابت** من جهة أخرى، ويعمل هذا النمط ذاته - بشكل تجزيئى ومتقطع ، لكن ليس بشكل منقطع نهائيا - طوال الخطاب حول **الأدب والشعر**

والحديث إلخ ، إذ هو وحده الذى يضمن استقرار النموذج واتصاله وتقدمه فى اتجاه محدد جيدا، كما "يفكر فى نفسه بنفسه" و"يكشف عن نفسه بواسطة "لا متغيرات" منطقية وتاريخية فى آن واحد، يمكن الكشف عنها بقدر ما يتشكل النموذج، آنئذ يتدخل نوع من تمشيط (cardage) النموذج وتقسيم وتأسيس لا يتوضحان ولا يتحددان إلا بهذه الطريقة.

إن تطور هذه السيرورة من التحديد الذاتى (autodétermination) النظرى هى، إجمالا، كالتالى: لا تأخذ **فكرة الحديث** (أو أية فكرة أخرى) منذ البداية شكلا واضحا ومنسجما، بل تبدو قبل كل شىء على شكل مخطط غامض شيئا ما، وعلى شكل نسيج من الفرضيات والطرق الممكنة بحيث تكون مماهاة الثوابت قادرة على الكشف والبنينة بفعالية متزايدة ، فلا يظهر **الحديث**، مثلا فى البداية إلا بشكل مشتت ومفرق وسريع ومتقطع ، لأن نموذجه فى هذه المرحلة لا يزال قابلا بأن يتفحص عدة فرضيات بعد العديد من المحاولات والكثير من الترددات ، ثم يرتسم النموذج وتصبح حدوده محددة وواضحة بشكل متزايد ، وفى الأخير يتبلور التعريف ويظهر على شكل **مدونة** مبنينة ومشبعة تكتفى بذاتها وتتحدد وتبدأ فى الإشراف على بناء النموذج فى مجموعه. ولما يصل النموذج إلى هذا الطور فلن يسمح بأى تغيير وأى تعارض داخلى، بل يستقر و"يتجمد" تاريخه وتأخذ ليونته شكلا نهائيا. فتصبح المكونات الذاتية (au-togenèse) مكونات متعاقبة (épigénèse) .

يبدو النموذج كأنه محدد بقانون – مستعار للتخطيط والتجريد المستمرين، فيصبح تخطيطيا ومبسطا أكثر فأكثر، ويختزل بذلك إلى سماته الأساسية ، ويتخلى عمدا عن عدة تفاصيل قد تأتى لمساعدته، وهذه التبسيطية مرتبطة بكل إعداد ، وفى نهاية المطاف ، بكل تعميم أدبى كما كانت مدام دى ستال (Mme de Staël) تقول:"لرسم السمات الرئيسية التى تميز أدبا معينا، من الضرورى حتما تنحية بعض التفاصيل"، إذن نتخلى – عمدا – عن جميع العناصر غير الأساسية وغير القابلة للإدماج. من هنا

يأتى مصدر قانون – مستعار جديد يشرف على مكونات النموذج: أى حركته التوحيدية والتقليصية، فحينما لا يستطيع الكشف سوى عن ثابتتين أو ثلاث فإنه قد ينزع إلى التمدد، لكنه حينما يكشف عن ثوابته كلها، وحينما يصبح النسق كاملا فإنه يتقلص فيشكل ما قد أسميناه "تركيبا تجريديا" . إنه لا يبرز جميع عناصره المكونة ولا يجعلها تعمل إلا على هذا المستوى التجريدى.

ترافق هذه السيرورة تعريفات ذاتية (auto -définition) متتابعة ، فالكل يحدث كأن النموذج كان "يفرز" تعريفه الخاص الخفى والأولى فى البداية، فالمعلن والمنظر صراحة بعد ذلك . إن اجتياز هذه العتبة يعادل تغيرا حقيقيا فى النموذج وتأسيسه النظرى بحصر المعنى، فلكل نموذج إذن مستويان: فى المستوى الأول يعمل تلقائيا وفق "منطقه" الخاص لكن دون أن يدرك ذلك. فإذا أخذنا مرة أخرى حالة الحديث، مثلا، فإن رفضه لـ" قواعد" و"عقائد" معينة هى نتيجة لنزعة كلاسيكية مضادة (anti calssicisme) تجريبية وبدائية ليس لها أية علاقة مع مفهوم **الحديث** وبالأحرى مع نسقه النوعى، أما على المستوى الثانى، بالمقابل، فإن **الحديث** يعرف أنه "حديث" وأن عليه أن يتصرف كما هو ، وكذلك يبدأ فى ردود الفعل وفى إنتاج حوافز وتعريفات وبرامج "حديثة" صراحة ، فـ"نشأة" نموذج فكرة **الحديث** إذن تتوافق مع التنسيق الفعلى الأول المتبوع بالإسناد الأول الواضح لكلمة "الحديث " إلى نص أو فكرة أو شخصية إلخ :".. حديث لسبب آخر"، "هذا نص حديث". والتعريف الأول للحديث، المتبوع بنظريات حديثة متزايدة الوضوح والانسجام والإصرار يدل على أن عتبة "التعريف الذاتى "قد تم بالفعل تجاوزها ، وانطلاقا من هذه اللحظة يعلن النموذج عن نفسه ويتبرمج عن بصيرة كما هو.

إن ظهور هذا الوعى بالذات يبدأ، بدوره فى التطور، وبمجرد تكوّن النموذج وانطلاقه يأخذ مجراه بعناد وبشكل وإيقاع تزداد سرعتهما، وذلك حتى النهاية . إذ يتبنى مواقف أسرع وحاسمة وعنيفة ، بل وعدوانية ومتناسبة طردا مع مستوى "وعيه

بالذات" ، لكن لن نستسلم لخداع المظاهر: فعامل "سلبية" (négativité) **الحديث** ، مثلا، جذرى فى القرن ١٦ مثلما فى القرن ١٩ أو القرن ٢٠ ، على الرغم من الاختلافات العميقة بين السياقات التاريخية . إن الثورة ورفض القواعد و"الطليعة" لها – دائما وفى أى مكان – ردود فعل نظرية متساوية نوعيا. وفى الأخير يثبت النموذج على "عقيدة" ما ويكتسى شكلا نظريا صارما ويعود إلى نمطه الأصلى الخاص. وانطلاقا من لحظة معينة لايفتأ أى نموذج يكرر نفسه بواسطة صيغ **ثابتة**، وبهذه الطريقة فإن حلقة التعريف الذاتى قد اكتملت، وذلك من خلال مسودة وتوضيح وتخطيط ووعى بالذات وبرمجة وتجذير وتمذهب واندماج فى نمط أصلى ، وينبغى الإشارة إلى أن مثل هذه "النماذج" لم تُهيأ لأية فكرة من الأفكار الأدبية الجوهرية تقريبا، غير أننا نعتزم تقديم مثل هذا التحليل فى دراسة قيد التحضير عن "**الحديث**" و"**نموذجه**".

(ج) الاستقرار (La fixation)

أما أكبر براعة هرمنوطيقية فهى كالتالى: فى لحظة محددة يتوافق "الوعى بالذات" للنموذج تماما مع وعيه الذاتى النقدى الذى يقويه وعيه المسبق (préconscience) الخفى. وهذا، فضلا عن ذلك هو بيت القصيد والمنطلق الحقيقى لكل حل لـ "النمذجة" ومنهجها: أى أن "التعريف الذاتى" للنموذج يدركه ويكشف عنه ويضطلع به وعى الناقد الذى يسقط "رؤيته" الخاصة للفكرة الأدبية على المواد كلها التى تعرض لملاحظته. إننا بذلك إزاء انتقال متبادل للدوافع (النظرية) والمخططات (الموجودة مسبقا والواعية) غايتها التأسيس الواقعى والعملى للنموذج، فناقد الأفكار الأدبية يفحص النصوص ويستشف من خلالها وجود نموذج خفى (قد اكتسب من قبل وعيا بالذات على مدى سلسلة من التعريفات الجزئية) فيتمثله و"يبنيه" حسب وجهات نظره ، ويبدأ فى إعادة تعريفه وتنظيره بشكل يزداد وضوحا ودقة وفعالية، وهذه هى اللحظة الإبداعية أساسا للنموذج الذى يعيد فى اتجاه معاكس كل المسار الذى اجتازه سابقا، وهو

يعطيه هذه المرة انسجاما بنيويا حقيقيا . هذا يدل على أن النموذج لا ينشأ إلا فى وعى من هو قادر على إدراكه وتعريفه وتوضيح وجوده النسقى بإقرار وتوظيف من هذا النوع.

إن هذه العملية حصيلة لمقابلة هرمنوطيقية حقيقية: أى أن معارف الناقد الأولية المبنينة تقريبا، تنضم إلى التوثيق اللاحق الذى "يبرمجه" بصورة أفضل التحليل الذى يندمج فيه ، إذ يتوفر الناقد على فكرة مملوسة مجسدة مسبقا عن **الحديث** الذى سيثير بدوره سيرورة إعادة بنينته و"نمذجته" ، فالحركة الداخلية تقتضى ثلاث مراحل:

١ - الوجود الأولى لمفهوم مسبق (تقريبى) للحديث.

٢ - العثور أو اكتشاف كلمة **الحديث** التى تقر مخطط الناقد الذى مازال مضطربا وغامضا.

٣ - ظهور "نسق" بكامله واستقراره "داخل" تلك الكلمة التى هى فى نفس الوقت عرف النموذج الأسمى ودعامته ؛ إذ عند اكتشافنا للكلمة نقبلها ونضطلع بها، ثم نقوم بإعادة تعريفها جذريا وفق النسق الجديد الذى قد بدأ نشاطه، وهذا يمكن أن يحدث بعد ظهور كلمة **الحديث** بمدة طويلة ، لأن وسم الفكرة الأدبية الشفهى كيفما كان، يمكن أن تتم نمذجته مبدئيا ، فى أية مرحلة من مراحله التاريخية، ومن البديهى أن "نمذجات" أخرى ممكنة كذلك وفق "قانون" المقابلة الخصبة ذاته.

(د) التركيب المتواصل.

ينتج المسار الهرمنوطيقى للنموذج بواسطة عملية تجميع اللحظات المكونة له، تركيبا متواصلا، ويعتبر فى نفس الآن حصيلة لذلك التركيب الذى يتقدم دائما - وهذه هى سمته الأساسية - فى اتجاه تطوره النوعى . إنها فكرة متحركة ونمذجتها تلتحم بـ "قانونها" التاريخى الخاص الذى بدوره يعادل "منطق" الفكرة الأدبية التاريخى. ولا

نستطيع فهم تقنية النمذجة الهرمنوطيقية دون الأخذ بعين الاعتبار كون حركة تاريخية مزدوجة قد حدثت فى الواقع: وهى أن تطور النموذج – الذى يعتبر حصيلة للتاريخ – يساير مجرى التاريخ على قدم المساواة، وينتج عن ذلك تركيب تاريخى مزدوج (متواقت) تركيب الفكرة الأدبية التى "تتكون" عبر تعاقب النصوص التى تعبر عنها، وتركيب الفكرة التى "تتكرر" بواسطة البناء المتواصل للنموذج الذى يؤسسها.

إن العلاقات المعقدة التى قد تم ربطها بين النموذج والتاريخ (فصل VII) تجد إذن امتدادها وإنجازها المنهجى فى وصف من نوع بنيوى – تاريخى، إذ إن تاريخ تشكيل فكرة الأدب **والشعر والحديث** يتطابق بهذا الشكل مع تاريخ فكرة **الأدب والشعر والحديث** إلخ، ويتماهى بناء نماذج الأفكار الخاصة مع تطبيق الكشف عن تلك النماذج ووصفها، كما يتوافق شرح عملها مع تاريخ تشكلها، فبمثل هذا المنظور التزامنى يسمح تحليل فكرة أدبية معينة بإبراز جميع سماتها الأساسية أثناء مسارها كله، وتكفى إعادة تشكيل تاريخ فكرة ما بطريقة مرضية للحصول فى نفس الوقت على تحليل نظرى جيد لتلك الفكرة، وبذلك يحدد مسار الفكرة الأدبية التاريخى حقل كليتها. إذن يمكننا أن نبقى "وصفيين" تماما – كما تقتضى ذلك تقنية النمذجة على كل حال – وأن نندمج فى نفس الوقت فى التاريخ حيث تحصل الثوابت والعناصر اللامتغيرة الأخرى على دلالات كل سياق تاريخى، أما المخطط الشكلى – الذى يقود العملية كلها – فقد لا يتم إهماله بسبب ذلك.

وبهذه الطريقة يندمج النموذج فى كلية تسهم فى استمرارية معينة بواسطة قدرتها على تركيب – بشكل متواصل ومتناوب – اللحظات الماضية والحاضرة والمستقبلية وجمعها، فتاريخ الفكرة الأدبية يبنى النموذج، والنموذج بدوره يبنى الفكرة الأدبية وتاريخها الملموس فى نفس الوقت، انطلاقا من الأفق الحالى للنمذجة ولحظتها الحاضرة المحددة تحديداً دقيقا. إذن يعكس كل نموذج وضعية تاريخية خاصة ومحددة و "غير قابلة للتكرار"، لأن واضع نموذج ما ينطلق دائما من مستوى تجربته

الشخصية (ولا يمكنه ، على كل حال، أن يتصرف بشكل آخر) المحددة والمشروطة تاريخيا والمندمجة فى جو عصره ، ويعتبر التركيب المنجز بهذه الطريقة تركيبا **فريدا** (Sui generis) **وفوريا** (Hic et nunc) إنه يتجذر فى التكوين الفكرى كله لناقد الأفكار الأدبية وكذلك فى مقتضيات العصر الأيديولوجية والنظرية ، وفى التأثيرات الروحية التى تجتازه . ومن ثم فإن تكوينا روحيا بأكمله وتفريعًا للقيم الفكرية بأكمله ليطبعان هذا البناء بطابعهما الخاص.

يشرع تاريخ الفكرة الأدبية إذن فى إعادة تنظيمه وإعادة تعريفه انطلاقا من مخطط موجه راهن (وهى المرحلة الأخيرة من الإعداد الهرمنوطيقى الذى ينتهى ببناء نموذج ما) وهذا ليس ممكنا إلا بقراءة متواقتة للتاريخ المأخوذ فى كليته ، وكذلك فى كل مرحلة من مراحله التى توجد – كلها – فى نفس النظام المثالى والمتواقت (فصل VIII, 8) .

لقد تمت من قبل ملاحظة هذه السيرورة بخصوص العلاقة بين التقليد الأدبى والإبداعات الجديدة التى تغير النظام السابق للتركيب فى مجموعه، لكن لم تتم بعد ملاحظة أن نموذج الفكرة الأدبية يوجد هو أيضا فى وضعية مماثلة . إنه قد لا يتشكل إلا حسب الظروف التالية: التاريخ ينتج النموذج ، والنموذج بدوره يحين ويعيد بنية تاريخ الفكرة كله الذى تم اسكتشافه ووصفه دفعة واحدة ، إنها ظاهرة تقليص وتشكيل دينامية وسكونية فى آن واحد.

إن هذه الاستعادة التركيبية للتاريخ (التى تتصرف بحيث يتظاهر التاريخ بزواله الخاص) تخضع دائما لعاملين متواقتين ومتقاربين:

١ – كلية المكتسبات الجديدة المدمجة حتما وباستمرار فى مرحلة التركيب الأخيرة.

٢ – شكل (pattern) النموذج الذى يستعمله الناقد شكل يعتبر هو نفسه حصيلة هذه السيرورة التاريخية : مكونات ذاتية وتعريف ذاتى واستقرار.

إن المكتسبات الجديدة تغنى المادة الخاضعة للنمذجة وتؤكدها وتعدلها . فى حين أن النموذج – الذى يخرج غنيا وموسعا من هذه العملية – يعدل بدوره الزاوية التى تتم من خلالها قراءته الخاصة، على ضوء جميع تطوراته وجميع مكتسباته الجديدة، وهكذا ترد كل فكرة إلى تاريخها الذى يعدل تشكله تعريفها الأخير. ويسهم كل نقد للأفكار الأدبية فى تقليد يكرره وهو يندمج فيه ويضيف إليه من إسهامه الخاص، فتُبعث حيوية جديدة فى جميع العناصر المدمجة ، بذلك سيكون كل نموذج **جديدا** (مكونا على المستوى واللحظة الحاليين) وفى نفس الوقت **قديما** (مكونا من أجزاء تاريخية "قديمة" حسب الدورة الهرمنوطيقية **حاضر – ماضى – حاضر** (فصل 6. VIII) إذن يمكن التأكيد أن فكرة الحديث مثلا، لاتفتأ "تحدث" (Modérniser) "كتابتها" الخاصة و"خطابها" السابق الخاص المأخوذ فى كليته.

وبسهولة يُفهم لِمَ لا يكون هذا التركيب إلا "مفتوحا" بالتحديد: أى تركيب بعدى (a posteriori) يحصل أثناء الطريق بواسطة نمذجة متواصلة، ونوع من الارتكاس المتسلسل الذى يقوم باكتشافات وإدماجات متتالية، وبانسجام النموذج وبقدرته على الامتصاص فإنه لا يتعدل فحسب فى أعقاب كل مكتسب، بل يحصل كذلك على قدرة إدماجية جديدة طوال مسار لا ينتهى أبدا. وبذلك فإن الفكرة الأدبية – التى تمر من التركيب وتغتنى بالتحليل وتعود ثانية إلى تركيب جديد وعال (فصل 7, VIII) تصبح مختلفة كل الاختلاف : أى أكثر وضوحا ورسوخا وتفتحا على جميع الأفكار المشتقة أو التابعة أو الملحقة ، ويؤثر موقف الفكرة الأدبية "فى هذه المرحلة" على السلسلة كلها التى تصبح بطبيعة الحال أكثر مرونة وتشعبا ومعدلة ومحولة إلى وجهة نظر نوعية بواسطة إعادة – التركيب هذه (re - synthèse) . هكذا يصبح كل نموذج ، مبنى بناء

متينا، جاهزا ومتقبلا لتعريفات جديدة قابلة للتشكيل وتتجاوز التعريفات الأولية وتصبح بدورها "مستقبلية" بالنسبة إلى حاضر مصيره قد يتم تجاوزه دوما.

وهذا يعنى أن نموذج فكرة الحديث أو أى نموذج آخر (نموذج نمطى، مثال، شكل لوضعية هرمنوطيقية) ينبغى دائما إعادة إصلاحه، تاركا المجال مفتوحا أمام جميع المكملات الضرورية، وتتماثل هذه الوضعية تماثلا دقيقا مع تعدد معانى الرمز - دال يبحث عن دلالاته - ومع الإغناء الهرمنوطيقى لتلك الدلالات وضمنها تواتر ثوابته الدائرى، لأن النموذج لا يتقدم سوى فى اتجاه واحد (على الرغم من أنه فى الحقيقة يرسم نوعا من "الرقص الثلاثى الدائرى" Valse en rond) ، وهذه دائرية، حقا ثلاثية: دائرية محتوى الفكرة الذى يحصل باستمرار على تشكيلات وتعريفات جديدة، ثم دائرية التعليقات التى تولدها تلك الفكرة، وأخيرا دائرية التفسير الهرمنوطيقى الذى ينطلق من إعادات التشكيل الجديدة تلك. إنها قراءة متجددة دوريا وفق بعض المعالم التى تتتابع بالتناوب، وقد يمكن القول كذلك بإعادة تعبير تعريف ملارميه (Mallarmé) لـ "الكتاب"، إن نموذجا ما لا يبدأ ولا ينتهى "بل يتظاهر بذلك على أكثر تقدير". إن تعريفه... "غير منته" و"متناه" بالتحديد.

إنه لا **يكون**: بل **يصير**، لنقل، حتى نعيد تعبير شيلر (Schiller) : Immer Wird nie ist [لا يكون أبدا، بل دائما يصير]، فكل نموذج للفكرة الأدبية يتكون الآن دائما فى كل لحظة من إعداده.

ويتطابق التركيب المتواصل، إجمالا، مع الإصلاح المتواصل للنموذج الهرمنوطيقى الكامل والملائم أكثر فأكثر والموافق بصورة أفضل لموضوعه، أى الفكرة الأدبية المحددة فى كلية مظاهرها الأساسية، وإذا كانت قراءة شاعر ما تعدل، إلى حد ما، تصور الناقد عن الشعر، فمما لا شك فيه أن نموذج فكرة الشعر يطرأ عليه، هو أيضا، نفس التعديل. ويكمن إصلاح النموذج فى إمكانية ضم - بإظهار قابلية التأثير بالفوارق وإظهار المرونة بالاستفادة من التطورات التحليلية - المظاهر الجديدة لفكرة الشعر الخاضعة للتأويل والنمذجة الهرمنوطيقية بطريقة أكثر ملاءمة دائما، "فالموت التاريخى"

للفكرة هو وحده قد يضع حدا لهذه السيرورة لعدم توفر التعريفات والتفسيرات النظرية الجديدة إلخ ، وشأن ذلك شأن كل بنية "مفتوحة" بحيث الاختفاء التاريخي وحده يمكنه "**إنهاءها**" .

٤ – الاستعادة الانتقائية

إن المنهج الذى يجعل البناء الهرمنوطيقي ممكنا تقنيةٌ نوعية تكمن فى **استعادة انتقائية** ، وهى فكرة قد سبق أن عالجناها أعلاه سطحيا (فصل VIII، 6،ج) **ويتعلق** الأمر بتجديد جذرى وأكثر أيضا محفوف بالخطر وجرىء ، وهو تجديد **ينبغى تعريفه** تعريفا، واضحا لتلافى قدر الإمكان كل سوء تفاهم ، إذ فى المرحلة **التى نوجد فيها** يهمل المنهج والإبداع الهرمنوطيقيين دون تردد، سلسلة كاملة من ردود **الفعل "النقدية"** و "التاريخية " التقليدية ، لذلك من الضرورى القضاء على جميع المقاومات **التى تبرز** وتجاوزها .

وبفضل هذا المنهج قد يتحقق النموذج الخفى، وفى حالة التكون، حسب مخططه الموجه ويستحيل إلى واقعية "موضوعية" ويدمج فى تشكيلة نسقية **موصوفة** ومدروسة **فى وبالنصوص،** وتحدد مثل هذه المقاربة سلسلة من العمليات **(تصفية** النصوص واستعادتها وانتقائها وتقطيعها وتمثلها واستبعادها) **على أثرها يكون** "النموذج" ليس مبنيا نظريا فحسب، بل كذلك تم فحصه عمليا، أى **مستندا على توثيق** مناسب ، ويقتضى البناء الدائم للنموذج استعادة دائمة لـ"مادته" وتحيينا **مستمرا** للعناصر المكونة له، وملاحظة دقيقة لعمله وشروطه العملية التى تعود **إلى شرطين** أساسيين:

١– أن السيرورة الهرمنوطيقية للاستعادة والإدماج تستبعد كل عامل **اعتباطى أو** تلقائى أو اختيارى بحيث قد لا يكون هناك سوى معيار واحد للاستعادة، **صارم ولا** يلين: أى معيار يفرضه منطق كل نسق وكل نموذج، وهذا المعيار يمكنه **أن يشمل أى**

كمية من الأخبار وأن ينظمها شريطة مراعاة المادة البنيوية التى تقود تلك العملية، فالعناصر المتنافرة والنابذة والشاذة تعتبر لاغية بالتحديد، لأن النموذج لا "يستلحق "سوى النصوص التى تؤكده والتى بإمكانها أن تساعد على بنائه وأن تضمن له تماسكا جوهريا.

(ب) إن "الاستلحاق" يتم عبر مصفاة النموذج أو مخططه المقيد، وهذه "التصفية " تتطابق مع تقسيم إراثى (Topographique) وموضعى (Topologique). فالنموذج "يقطّع جزءا صغيرا جدا فى لا تناه مطلق ليجعل منه موضوع الفحص الذى يهمه وحده"، وينتج عن ذلك نسق كامل من التلاؤم وعدم التلاؤم، وتنظيم مجزأ تجزيئًا واضحا داخل مجموع منسق تنسيقا دقيقا، لأن كل نسق يقتضى فى نهاية المطاف، "توقفا" مزدوجا: بواسطة تعيين واضح لهذا النموذج من جميع أنساق النماذج الأخرى وبواسطة الإشباع الذى يتضمنه ، والفرضية الأساسية هى فرضية النموذج المشتت وفى حالته البدئية والمبثوث فى النصوص التى قد تبرزه، من هنا قد تتم استعادته ليتمكن بدوره من القيام بجميع الاستعادات التى يتطلبها بناؤه الخاص لانسجام معين (فصل 3,V) باعتباره تعريفا كاملا للنسق.

ينشأ عن ذلك اختزال انتقائى تميزه بعض المظاهر الأساسية . إننا نقر ، عموما، بأن كل نمذجة تقتضى، بتقنيتها بالذات، وجهة نظر مقيدة، و"حكما" هو وحده القادر على الكشف عن سمات النموذج "الأساسية"، ويعمل هذا الأخير "كعدسة مكبرة: تزيد فى حجم بعض الأشياء وتهمل أو تحجب أخرى". فالمؤرخ الحقيقى لا يتصرف خلاف ذلك، لأن منطلقه – كما كان يلاحظ هيغل من قبل – هو تمثل يعين "اختيار الأحداث التى ينبغى سردها وطريقة معينة لفهمها ووجهات النظر التى تعرضها". وليس معيار الانتقاء والحالة هذه، سوى مخطط النموذج، وهذا يقتضى الضرورة المنهجية للتخلى عن جميع المقاطع المتمردة على التناسق، وعن جميع العناصر الإضافية وجميع الأجزاء الزائدة أو ضرورة إلغائها دون قيد أو شرط ، وكل تجميع يفرض تمييزا وانتقاء ، وهذا يحدث رد فعل ذا طابع بنيوى ضد كل ما هو عديم الشكل (amorphe) وتجزيئى

هامشي وشارد، ناقص وشاذ.

فضلا عن ذلك يعدل النموذج وضع العناصر المعينة كله. وكان تعريف "النمط المثالي" قد أخذ بعين الاعتبار هذه الظاهرة: "في كل حالة يصبح قسم فقط من الحقيقة الوحيدة ذا أهمية **ودلالة** في نظرنا ، لأن هذا القسم وحده هو في علاقة مع الأفكار... التي نتناول بها الحقيقة الملموسة". ويفسح الانتقاء باعتباره فعلا دالا المجال لماهاة معينة واستكشاف معين، وبذلك نعلم أن فكرة مكتشفة هي، بالتحديد، فكرة مستعادة، لذلك فإن الليونة و"الانفتاح" اللذين يظهرهما الانتقاء يصبحان كبيرين ، ويمكن للنموذج الهرمنوطيقي أن يستعيد عمليا أي نص قابلا للتمثل يخضع لنظامه الانتقائي، فعلى كل نص أمام شكل النموذج أن يخضع أو يستسلم ليبقى مجهولا تماما، وبهذه الطريقة يمكن استعادة النصوص التجزيئية جدا أو غير المتوقعة تماما أو المختلفة جدا أو الغامضة تماما. غير أن إعادة تشكيل النموذج تفرض بالضبط مثل هذا التجميع بحيث إن كل استشهاد أو كل نص يظهر تماما **حين وحيث** ينبغي له أن يظهر وبشكل متوقع توقعا دقيقا في إطار المخطط الأساسي، كأن فكرة أدبية ما، مقسمة إلى أجزائها، لم تكن تنتظر سوى لحظة تحقق نموذجها الخاص ولحظة بروزها علنا، مظفرة. وهذه ظاهرة مماثلة لموقف الناقد الذي لا يجد في أعمال النقاد الآخرين سوى أفكاره الخاصة (لنشر في هذا المعنى، إلى اعتراف لسانت بوف (Sainte - Boeuve) الذي يستشهد، هو أيضا، بنقاد يشاركونه نفس الرأي)، وكذلك موقف الفيلسوف الذي لا يجد لدى الفلاسفة الآخرين سوى أفكار تؤكد نسقه الخاص وتطوره، وبالتالي أفكاره الخاصة إلخ.

ينتج عن ذلك تصور مرن ومتحرر جدا عن وجود رواد الفكرة الأدبية ودورهم ووجود سوابقها النظرية . فهرمنوطيق النموذج لا يعترف فقط بأية "شجرة للنسب" (arbre généalogique) ، والحق أن كل نسق نظري أو جمالي أو نقدي يعمل دائما بنفس الطريقة. إذ ما معنى النظرية القروسطية حول فيرجيل(Virgile) "الفيلسوف والرسول" إن لم تكن تعبيرا عن مثل هذه الاستعادة بمنظور

مسيحى ؟ وهذا الأسلوب قد يعتبر كتحديث متواصل وتمدد استعادى لمضمون دلالى فى منظور الفكرة الأدبية وانطلاقا من مستواها الراهن ، لذلك لا يتم دائما، كما ينبغى، فهم تأكيدات مثل هذه، منتشرة جدا مع ذلك: إن تأملات ديدرو (Diderot) هى"أساس التأملات الرومانسية والرمزية والسريالية للعصور اللاحقة"، والباروك والتصنع مندمجان أكثر بمظاهرهما فى المفهوم الراهن للفن الحديث والطليعة، و"النقد الجديد" الفرنسى لا يفتأ يطور بعض المواقف التى كان قد حددها من قبل كل ملارميه باشلار (Bachelard) تحديدا واضحا جدا إلخ . وفى الحقيقة إن كل كشف عن السابقة (néo) (= الرومانسية الجديدة، الإنسانية الجديدة إلخ) واستكشافها يعادلان استعادة – تحديثية. وقد يتم تحيين سلسلة من الدلالات الخفية لاحقا بواسطة تشكيل جديد لنسق الإحالات.

لقد فرضت مثل هذه الملاحظات نفسها عن التأمل النظرى منذ القديم دون أن تشكل تداعيات مجازفة إطلاقا، **وهكذا** قد أمكن الكشف لدى أرسطو عن تصور للبنية الداخلية لحقيقة متضمنة فى فكر السابقين، ونلاحظ فى الغالب نفس النزوع فى تاريخ الأفكار الحديث، وتنطلق الهرمنوطيقا الحديثة من نفس المبدأ : أى أن كل تقييم جديد لصورة نمطية أصلية يطوّق جميع خاصيات النمط الأصلى القديمة و"يمتصها"، فالرمزية المسيحية للصليب تمتص القيم القبل مسيحية لشجرة العالم (Arbre du Monde) . فدور الاستعادة الهرمنوطيقى واضح ، إنها تقوم مقام وسيط بين الماضى والحاضر، وبين الحالية والتقليد، وتتطابق هذه العملية تطابقا كاملا مع دورة **ماضى – حاضر** (7,VIII)، إن نظرية النموذج الهرمنوطيقى كلها المعروضة فى هذا الكتاب ، أى نظرية نقد الأفكار الأدبية بالذات فى مجموعها، لم يتم تصورها وإعدادها خلافا لذلك . من هنا يأتى الاهتمام الدائم – الذى لا يجد تعليله كله إلا الآن – باستعادة السابقين والرواد فى كل فصل ، وبنفس الحس كان موليير (Molière) ، فى حقيقة الأمر، يقول: "إنى آخذ منفعتى حيث أجدها" . وكان بورخيس (Borges) يؤكد: "أن كاتبا كبيرا يخلق دائما رواده". إن نموذج الأفكار الأدبية يتصرف بنفس الطريقة.

يشكل نسق **ثوابت** كل فكرة أدبية (فصل 3, III) خطوط قوة لمختلف مقولات الرواد وتجميعها، لأن وجود العناصر اللامتغيرة وحده يجعل مماهاة فكرة أدبية واستعادتها وقراءتها المتواقتة ممكنة . ويحدث الاندماج فى نموذج ما، ليس لأن عنصرا من العناصر يمكن أن يدخل فى أى نموذج، بل لأن نمطا معينا من التطابقات والتماثلات لا يمكن أن يدمج سوى فى نموذج معين. إن كل مقولة نظرية أدبية لا تتكون إلا باستعادة بعض الثيمات والمفاهيم والمواضع (Topoi) التى تتكرر بإلحاح وبصورة ملازمة فى جميع النصوص ، مبرزة بذلك استقرارا ولا تغيرا معينين، وحتى لو أن "النهضة الشرلمانية" (renaissance Carolingienne) ليست سوى ميث تاريخى، فكوننا نرى ظهور **نهضات** مختلفة دوريا يبين أن هذا المفهوم قد تكوّن بل تحدد فى عدد معين من الثوابت، وفى شكل أو "قالب" تصبح بفضله مثل هذه الاستعادات ليست ممكنة فحسب، وإنما مشروعة تماما كذلك. إن حالة **الرومانسية** التى نعثر عليها ثانية كذلك فى ما قبل الكلاسيكية، مثل حالة أية مقولة أدبية أخرى، تكون مماثلة. وتبرهن العودة المستمرة واللازمة إلى فكرة الحديث أنها تتجذر حيثما يكون نسقها من الثوابت، كما هو محدد حاليا، قادرا على إبراز الصلات والتماثلات والتشابهات والتماهيات البنيوية، وكل "إحياء" لمفاهيم قديمة متضمنة فى نظريات قديمة يتعلق بالضبط بهذا النوع من الاستعادة الهرمنوطيقية. إن الطريقة التى تم بها وضع دراسة مثل **النسق الحديث للفنون** (The Modern System of the arts) : **دراسة فى تاريخ علم الجمال** A study in the History of Aesthetics)) لبول أوسكار كريستلر (P.O. Kristeller) التى تستعيد جميع العناصر الممكنة منذ القدم، انطلاقا من "نسق" جمالى"حديث" للقرن ١٨، تعتبر موحية فى هذا الصدد ، وقد تم – دائما بنفس الطريقة – إثبات أن نظرية الأجناس الأدبية الجوهرية الثلاثة قد تكونت قبل الحد المتسلسل زمنيا الذى يخصصه لها التاريخ الأدبى التقليدى.

إن النهج الأكثر "عرضة للخطر" فى تقنية الاستعادة، المميزة للقراءة المتواقتة، يبقى التقويض الهرمنوطيقى للسياقات كى يستخلص – دون مركب نقص وبعدم

اكتراث تام بالتسلسل الزمنى والجغرافية الأدبيين - **جميع** النصوص والشواهد والتعريفات التى تكوِّن فكرة أدبية ما "مبثوثة" فى عدة آداب وطوال عدة أحقاب تاريخية، وبهذه الطريقة، يمكن للنموذج أن يكشف عن النصوص الأكثر دلالة ووضوحا ودقة، والقادرة على تأكيده مهما كان مصدرها أو تاريخها، ويترابط بمبدأ التمييز الحاد (الذى يستبعد جميع العناصر الفوضوية وغير القابلة للإدماج والمتصلبة اتجاه جهود التركيب المتضافرة) نزوع ، ليس أقل جذرية، إلى الدمج "المسرف " وإلى الاستعادة والاندماج السياقى - وسنكون بالأحرى ميالين إلى القول "بدون تردد" إنه يسمح لنفسه بأن يفسخ السياقات الغريبة ويفككها ويفتت جميع الأنساق الموجودة ليستخلص فقط جزءا يوافقه وشاهدا واحدا يهمه وفكرة واحدة قادرة على تدعيم بنائه المؤسس على أنقاض أبنية أخرى، ولا تكون تقنية إدماج الشواهد ممكنة إلا بتعميم هذا المنهج المنتمى مع ذلك إلى نهج النقد الأدبى الشائع. ولإعطاء مثال رومانى عن ذلك ، لنشر إلى أن أحد عروض ج . كالينسكو حول "موت الفن" بواسطة "اكتشاف الجمالية" قد استُمد حرفيا من بول فاليرى وأُدمج عن وعى فى استدلال آخر.

وعلى كل حال ، لماذا قد يحق للنقد الأدبى أن يستخلص شاهدا أو شاهدين من سياق معين لتدعيم استدلال ما، ولا يمكن لنقد الأفكار الأدبية أن يقوم بذلك ؟ إذ ما هو دور النقد إن لم يكن استعادة أجزاء "حية" ضمن نسيج "ميت"، وهو يقوم بتقسيم وتحيين تلك الأجزاء التى يدمجها فى مخطط آخر؟ إن الفكرة، منفصلة عن سياقها الأصلى، تفقد معناها الجوهرى، غير أن إعادة إدماجها تتيح لها بأن تحصل على معنى آخر على الأقل مشروع ومقبول أيضا. لماذا يتم منح امتياز هذه "الذاتية" للناقد الأدبى، ولا يعترف به لناقد الأفكار الأدبية ؟ ولماذا يسمح للناقد (الأدبى) بأن يقوم بكل أنواع "القراءات" والتأويلات وبكل "محاولاته" ويُمنع ناقد (الأفكار الأدبية) من تعريف الأفكار الأدبية - حسب الشروط المذكورة أعلاه - كما يتصور ذلك بانتقاءاته ونمذجاته وبناءاته ؟ لماذا قد لا يحق لهذا الناقد أن يختار مواضيعه وأن يعيد تجميع الأفكار فى أنساق ترابطية مختلفة وأن يقبلها أو يرفضها تبعا لمعياره الخاص ؟ إن الإجراء النقدى هو هو أينما كان ولا يحظى أبدا بنظام تفضيلى معين.

يتجاوز النموذج ، المدرك والمبنى بهذه الطريقة، كل "إقليمية" نظرية أو أدبية، فإن استطاع جزء أو عنصر من مخططه أو ثابتة أو موضع (Topos) أن يجد توضيحا فى أدب معين بينما قد تتم مطابقة عنصر آخر وتجزيئه بصورة أفضل فى أدب آخر ، فإن الاستعادة الهرمنوطيقية تعمل هى أيضا، فى كلتا الحالتين بواسطة المزج والتركيب.

وبذلك يتم على الخصوص نبذ كل "تخصيص" ضيق وكل تعصب إقليمى أو متسلسل زمنيا (مثل **الحديث** الذى قد لا يعود عهده سوى إلى القرن ١٩ ، بل إلى العقود الأخيرة منه أو قد يمتزج بآخر موضة من الموسم الأدبى الأخير) . إلا أن الاستعادة ، وهى تستبعد كل تعسف لن تحتفظ إلا بالأجزاء التى تتيح مثل هذا التركيب الاختزالى وفق "قاعدة "النموذج الدقيقة، ولن يجمع نموذج فكرة **الحديث** مثلا ، إلا التشكيلات النظرية **للحداثة** (فكرة التجديد والحرية ونفى "القديم" وقلب التراتبية التقليدية إلخ). إن مجرد مذهبين أدبيين أو عدة مذاهب تتوافق فى بعض أفكارها ، لا يعنى أنها تتماهى تماما بسبب ذلك، لكن الأفكار المشتركة التى تروج فى عدة أنساق وتشارك فى عدة سياقات ، فيمكنها أن تتجمع وتُختزل فى نفس نقطة الالتقاء. إننا إذن نستخلص من نص لاغ وقديم جميع الأجزاء القابلة للاستمرار ، شرط إدماجها فى سياق وظيفى جديد ذى فعالية هرمنوطيقية حقيقية.

إذن من الطبيعى تمامًا – بل من المتوقع – أن هذه "النظرية" المتناقضة ظاهريا تكون بدورها موضوع استعادة مماثلة. وقد فرض هذا المنهج نفسه ، بحكم البداهة، منذ مرحلة التعريفات "التزامنية" الأولى للأدب:" إن مفهوم النسق التزامنى الأدبى لا يتوافق مع مفهوم الحقبة الساذج ، إذ إنه قد تشكّل ليس فقط من الأعمال الفنية المتقاربة فى الزمان، بل كذلك من أعمال اجتذبت إلى النسق ومنتمية إلى آداب أجنبية أو عصور سابقة"، فكل قراءة نقدية متواقتة قد لا تعمل سوى بهذه الطريقة: عمل أدبى من القرن ١٨ تتم قراءته وإعادة اعتباره من خلال بنية رواية حالية ("الشبكة" **la grille**) لجان روسية **J. Rousset**)، وهوميروس فى قراءة جديد من خلال "الروايات الجديدة " لبودرى **(Baudry)** وسوليرز **(Sollers)**، وعناصر بلاغية غامضة تمت إعادة الكشف

عنها رغم أن مصطلح "البلاغة" يكون أحيانا متجاوزا إلخ. وقد تمت كتابة **العالم الخيالي لدى ملارميه** كله لجان بيير ريشارد (J.P. Richard) وفق هذا المنهج ، كل أشعار ملارميه قد تم فصلها عن سياقها الأصلي وتقويض بنيتها الشكلية أينما كانت ، وإلغاء وضوح القصائد بغية إعادة تشكيل بنية العالم الشعري المالارمي الداخلية تشكيلا نسقيا. أما الذين أعاروا بعض اهتمامهم إلى استدلالنا والتوثيق المرتبط به فقد تمكنوا من ملاحظة أننا تصرفنا – في دائرة الأفكار والثوابت والنماذج الأدبية – تماما بنفس الطريقة: فقد "فككنا" جميع العناصر اللازمة لاستدلالنا ، التي كانت سهلة المنال أينما كانت ، وأعدنا تقييمها ، وقد اقترحنا في كل فصل ، انطلاقا من مجموعة عناصر مستعادة ، حلنا الخاص وبنيتنا النظرية الخاصة ، وليس التوثيق كله لنظرية النقد الأدبي الذي قد استعملناه في هذا المؤلف ، سوى توضيح لتقنية "الاستلحاق" (repê chage) المستند إلى هذه المبادئ.

٥ – الشاهد – النمط

إن منهج التقطيع لا يمكن إجراؤه إلا بانتقاء نصوص لها قيمة نموذجية **وبشواهد – أنماط**، الشيء الذي يمنح النصوص المستعادة وضعا هرمنوطيقيا خاصا ، فيصبح النص نقطة التقاء تقاربين متبادلين: يجد نموذج الفكرة الأدبية نفسه مؤكدا بالنصوص ، والنصوص يؤكدها النموذج في نفس الترابط الخفي والموضَّع (Objectivé) في النصوص. ومع ذلك ، فهذا هو، كما قد تمت الإشارة إلى ذلك من قبل "عامل البنينة" الذي يؤثر تواقتيا وبالتناوب ، على الصعيد الشكلي وعلى الصعيد المادي"، وعملية تجسدها النصوص التي بدونها قد يبقى مخطط النموذج فارغا وعقيما، وهكذا نرى إعادة ظهور "وهم" نموذج أيديولوجي مرتبط بذاته طوال تاريخه النصي. من هنا، مرة أخرى، تأتي ضرورة مجهود توثيقي كبير، وتصديق تجريبي وضرورة التحقق من بعض الفرضيات بمقابلتها مقابلة موضوعية.

وإذا استجابت جميع النصوص المنتقاة والتى تم اجتذابها إلى نفس الحقل المغنطى للنموذج، فهذا يعنى أن "منطق" النموذج يتدخل فى كل مكان بنفس الدقة ونفس الفعالية . إنه يعادل "كمالا أول" (entélèchie) حقيقيا، فهو تشكيل مجمد قادر على تجميع التعريفات والشواهد والنصوص التى تبدو كأنها تظهر تلقائيا، فى نفس المعنى ، وعفويا بالذات (Sponte Sua) . وتتصرف "عينات" النموذج هذه مثل أجزاء أو عناصر إوالية ما قد لا تنتظر سوى لحظة "تجمعيها" وفق حتمية مسبقة تخطيطية. وبهذا الشكل، يتمكن النموذج من الكشف عن صلات سرية وخفية، وإبرازها بين عدة شواهد لم تخضع لأى تأثير متبادل وليس لها أية علاقة مباشرة، غير أن روابط خفية تقرب بينها وتجعلها متماسكة داخل نفس الحقل العلائقى ، لكن إذا توافق شاهد مؤلف ما ، أو تطابق إلى حد التماهى مع شاهد أو عدة شواهد مستمدة من مؤلف آخر أو من مجموعة أخرى من المؤلفين المنتمين إلى عصر آخر أو أدب آخر، فإن نتيجتين تفرضان نفسهما:

(أ) تمثل **الثوابت** فعلا حقيقة تجريبية موثقة توثيقا متينا.

(ب) قد توجد كلها – "دون معرفة ذلك" – متموضعة فى نفس المستوى الدلالى وفى نفس النظام المرجعى، ويعمل نفس "المنطق" حيثما كان، فى الزمان والفضاء، بعيدا عن كل طارئ تاريخى. هكذا يمكننا الانتقال (وهذا صحيح على كل حال بالنسبة لأية فكرة أدبية) من **الحديث الخفى** (modernus in potentia) إلى **الحديث الفعلى** (modernus in actu)إلى نظريات تم تحيينها بنصوص توضيحية مستعادة بشكل نسقى.

يصبح دور الشاهد بهذا المنظور مهمًا وحاسما بالذات ، إذ فى الواقع أن بالشواهد الدالة وحدها يصل نموذج الفكرة الأدبية إلى "وعيه بالذات"، ويمنح نفسه تعريفا يعادل فى الحقيقة تعريفا ذاتيا. لقد أمكن إعادة تشكيل نظام ثيمات الشعر الباروكى، بواسطة فسيفساء حقيقية من المقاطع وأشعار المختارات والشواهد ، وأمكن – وهذا أيضا له دلالة عميقة – تعريف سلسلة من المفاهيم الرئيسية فى الفكر الباروكى ("لحظة" وتغير و"عدم استقرار" و"عدم ثبات") المندمجة والمبثوثة فى سياقات شعرية

محضة، وهذه المفاهيم لها، فى سياقها الأصلى، غاية بعيدة تماما عن أى هدف توضيحى، وعن أى تعريف نظرى للباروك، وقد قدم هذا التعريف **بعديا**(a posteriori) فقط منهج "الاستلحاق" الذى يوجهه مخطط معين. وقد تم التصرف بنفس الطريقة فى حالة نمطية الرواية بضمير المتكلم ، وكل هذا يدعو إلى الاعتقاد أن شأن ذلك شأن النمطية النظرية والأفكار الأدبية.

إن معيار هذا الانتقاء هو طابع الشواهد – الأنماط التوضيحى و"الرمزى" والتمثيلى الدقيق.

وتنتمى هذه الشواهد – الأنماط عموما إلى ثلاثة أصناف من النصوص:

(أ) تعريفات صريحة أو ضمنية.

(ب) تعيينات أو تضمينات خفية .

(جـ) علاقات وروابط داخل حقل الفكرة الأدبية الدلالى.

أما عدد الشواهد اللازم والضرورى فيحدده إشباع مخطط النموذج، الموضح بما فيه الكفاية فى تفصلاته البنيوية، لذلك لن نأخذ بعين الاعتبار سوى العدد الضرورى للاستدلال على وجود نسق الفكرة الأدبية وعمله، متخلين صراحة عن أى توثيق غير مجد أو زائد، ولو أمكن استنباط "نسق الموضة" بعد تفحص، بطريقة شاملة، **مجلتين** فقط من مجلات الموضة (وهى علاوة على ذلك منشورات وقتية)، لتمكنا بالأحرى من إجراء انتقاء ونحن نستعيد **شواهد – أنماط** طوال حياة فكرة **الحديث** التى تقدر بأكثر من ألف سنة.

تؤدى النتيجة الهرمنوطيقية لهذه الاستعادة المزدوجة إلى نموذج قد يمكن مقارنته بـ"تركيب" (montage) للشواهد ، إنه "نمط أصلى" حقيقى أعيد تشكيله بواسطة شواهد استبدالية أو نمطية تم إصلاحها داخل هذا "التركيب"(montage) بالذات ، وتصبح النصوص المنتقاة نماذج مصغرة حقيقية وتشكيلات تركيبية

مكثـفة جـدا ، و "نماذج" – مـسـتـعـارة منمنمـة (en miniature) تعكس. بواسطة النصـوص الرئيسية ، جـميع التمـفصـلات الداخلية لبنية مـعينة. باختـصـار تصبح "صـورة" صـغيرة حـقيقـية للنمـوذج فى حـالة البناء. إذن ليس مـدهشـا فى شىء أن نصادف وظائف قابلة للاستبدال: أى شواهد (كتـاريخ) حديثة ودالة لوضـعية قديمة مشابهة تمامـا ، وشواهد قديمة دالة لوضـعية حديثة مطابقة ، مستـعملة فى توضيح هرمنوطيقى ينطلق من الحـاضـر إلى الماضى ، ومن الماضى إلى الحـاضـر (فـصل 6.VIII) ، وستكون هـذه العملية مـستـحيلة دون انتقـالات دلالية مـهمة وكثـيرة. ويمكن لشاهد قديم أن يأخذ دلالة مختلفة تماما إذا أدمج فى سياق حديث يكشف عنه ويبرزه، لأن كل استـعـادة جديدة تعـادل "إعادة تكييف" الشـاهد وإعـادة تقييم النص المقتطع والمدمج فى نظام مثـالى جديد وفى سياق جديد بنيته تحكمـهـا تراتبية ذاتية جديدة. فتحصل بذلك أجزاء "اتفاقية" خاصة بمؤلفين من الدرجة الثانية ومهملين تماما ، على أبعاد ودلالات مـهمة وذلك بواسطة قلب حـقيقى للقيم، لأن كل نسق يجرى نـقلا نوعيا حقيقيا داخل تماسكه المستقل: أى أن جميع النصوص المستعادة من وجهة النظر هذه والتى تخضع لتأويل "حديث"، تصبح بالضرورة نصوصـا "حديثة" ، وتجد حداثة النسق صورتها فى مجموع أجزائها بواسطة تصوييات وتركيبات وتجميعات ملائمة. وقد تم إجـراء مـلاحظة مـشـابهـة منذ مـا يقرب من ثلاثة قـرون بـخـصـوص نسـق ديكارت (Descartes) يقول عنه أ. بايى (A. Baillet) :

"إن نسقـه تام ومـهيأ بشـكل جيد بحيث ليس غريبا أنَّ مـا قد فكر فيه القدماء والمحدثون بشكل معقول ومستساغ يوجد فى نسقه منظما ومصوبا ، دون أن يكون من الضرورى الزعم بأنه قد أخذه من كتاباتهم ".

إن طاقة "الانتقاء" تبدو دقيقة وفعالة بحيث يكفى مماهاة شـاهد **واحد** أو نص **واحد** واستـعـادتهـمـا (فصل 6, VII) ، كى يتمكن النمـوذج من أن ينبنى ويشـتـغل ، لأن نصا نادرا يمتلك ، والحالة هذه ، نفس القيمة ونفس الدور، مثل نصوص أخرى معروفة جدا ، وبذلك سيختـزل "مخزون" الشواهد الجاهزة إلى أحجامه الحقيقية. ويصبح إذن

استعمال نص غير نموذجى (من حقبة معينة) مثبتا إثباتا تاما بقدر ما يندمج فى النسق الكلى. إن الوعى باستمرارية فى الثقافة القديمة لم يكن قد تطور بما فيه الكفاية فى القرون الوسطى ليتمكن من ضم العدد المختزل جدا من الشواهد القروسطية تحت الفكرة الكلية **الكلاسيكية أو الرومانسية** إلخ. فالنظرية والتطبيق الهرمنوطيقيان يقبلان هذه التقنية وهما يقومان بـ "سبر" (Sondage) معين، وقد استعملت أيضا هذه التقنية – بطريقة تجريبية إن صح القول – الشكلانية أو البنيوية منذ عدة عقود. وإذا استطاع هذا الشكل أن يتحقق ، مهما كانت الظروف ، بواسطة عدد صغير من الإمكانيات النصية ، فمن البديهى أن نفس الطريقة يمكن تطبيقها كذلك فى مجال الأفكار الأدبية . إننا نتصرف بنفس الطريقة بواسطة الاختيار وبواسطة دراسة "حالة " واحدة تم اقتطاعها على المستوى المختزل من النموذج المعروض ، للاستدلال على وجود بنية ما. علينا كذلك، دون الدخول فى التفاصيل ، أن نشير إلى أن الثيمة وكذلك الموضعية (topologie) بالمعنى الواسع للمصطلح ، يصلان إلى نتيجة مطابقة: مهما كان عدد الشواهد الجديدة التى قد يمكن كذلك الكشف عنها ، فإنها قد لا تستطيع تغيير سيماء ثيمة ما فى شىء، وشأن ذلك شأن تاريخ الديانات والتاريخ بحصر المعنى إلخ.

لهذه الأسباب كلها لا يمكن أن يعمل نقد الأفكار الأدبية إلا بطريقة انتقائية واستدلالية: أى أنه لا يختار ، من العدد الوافر من الشواهد الممكنة ، سوى الشواهد الأكثر تمييزا ووضوحا وتعبيرا ، ومن أجل كل فارق دلالى يقوم اختياره على سلسلة من **الشواهد – الأنماط** التمثيلية لكل **المعانى النمطية** للفكرة الأدبية المعنية. ويمثل كل شاهد مظهرا واضحا من مظاهر الفكرة الأدبية ، ومرحلة من تطورها التاريخى ، ونقطة حاسمة لخلاف ما ومعنى جوهريا وتعريفا أصليا. وليس المقصود إذن جرد شامل قد يستحيل مع ذلك وضعه، إذ إن التبحر لا يوفر سوى عدد الشواهد الأساسية والوظيفية واللازمة لعملية الاستقراء والاستنباط والتحليل والتركيب ، التى تقودها وجهة نظر شخصية إلى حل جماعى. وقد يدعَّم كل اقتراح بعشرات الشواهد ، فيمتصها

التركيب ويصهرها كلها في تيار استدلال واحد. فعلى هذه الدرجة من الانصهار الداخلي فقط يظهر الدور الهرمنوطيقي النوعي للشاهد.

طبعا ، قد لا يكون هذا المنهج "جديدا" تماما ، ما دام تقليد الشاهد ينتمي إلى إوالية الإنتاج الأدبي و "الكتابة" بالذات ، ويظهر الشاهد والأدب معا في نفس الآن. إنه بالفعل من الأدب بالمعنى الاشتقاقي ("الثقافي") للمصطلح ، مدرج أو طبيعي حسب نسب متغيرة للغاية ، في مجموع نصوص العالم كلها، ويقوم على مستوى النهج الهرمنوطيقي (الذي كان يستعمله مونتاني Montaigne من قبل) ، بالوظائف التالية:

(أ) يؤكد الشاهد فكرة الناقد ويدعمها بأفكار محددة مسبقا تعتبر حجة (الكتاب II فصل XVIII) وعلى هذا المستوى تتصل الدورتان فيما بينهما: أي أن فكرة المؤلف تندمج في سلسلة تاريخية موضوعية ، ويحصل الموقف "الشخصي" على هوية لا شخصية وجماعية قادرة على ترسيخه.

(ب) يوضح الشاهد فكرة الناقد وينوعها بأفكار أكثر وضوحا وبروزا، لأن فكرة غامضة أو مبهمة في البداية تجد غالبا ، بواسطة شاهد معين ، تشكيلة عالية بل مثالية (الكتاب II ، فصل ، XVII) إنه توافق يطابق مماهاة حقيقية ليست شكلية فقط ، بل جوهرية كذلك، فيبدو شاهد أجنبي كأن الناقد الذي يستعمله هو مؤلفه ، وفي مثل هذه الحالات يتوقع الشاهد في الحقيقة فكرة أو عدة أفكار موجودة سلفا ، بحثا عن مؤلفها "الخاص" الذي سوف يمنحها الحق في الوجود.

(جـ) يشكل الشاهد فكرة الناقد بواسطة الاستعادة الانتقائية للأجزاء القابلة للاندماج في تركيب معين. ويمثل الشاهد ، في كل استدلال دقيق ، "الجزء" القادر على إثبات "الكل" والتصديق عليه ، وذلك بنفس الطريقة التي يعيد بها ناقد ما تشكيل عالم شعري كله ، بواسطة اقتطاع وتركيب حاذق لأبيات شعرية. ويمكن لشاهد يقوم بدور الحافز (Catalyseur) أن يمنح ناقدا ما رؤية الفكرة العامة (الكتاب II، فصل X)، كما قد يسمح له بالكشف عن خطوط القوة التي تحدد ترتيب الكلية. وفي المخطط الذي

بدأ يتكون تتجمع الشواهد – الأجزاء شيئا فشيئا ، ومن تلقاء ذاتها نوعا ما ، فى مجموعة تصير دائما منتظرة ومتوقعة بقدر ما تتوضح وتحصل على قوة تماسك متزايدة. ويأتى الاندماج ، إن صح القول ، إذن ليملأ فراغات لفسيفساء مفتتة.

(د) يتماثل الشاهد تماما مع الفكرة الأدبية بواسطة عملية انتقال ، ويتمفصل مع الفكرة المركزية وهو يتممها ، فيمتصه السياق الذى يتماهى معه فى الأخير. وقد كان لمونتانى كذلك هذا الحدس الجديد بالملاحظة (الكتاب II، فصل II، XVII) الذى يفترض وجود تقنية شخصية جدا تتيح نقل الشواهد واختزالها ودمجها قصد الاستدلال على فكرة شخصية. وخلال عملية التمثل يكتسب الشاهد مظهرا مستقلا ، ويصبح منفصلا عن مؤلفه ، أو بالإضافة إلى مؤلفه ، فإنه يجد مؤلفا ثانيا فيطالب بالنسب المشترك (Copatérnité) للشاهد الذى يصبح بذلك ثمرة تعاون بعد وفاة واضعه. وحينئذ ننزع إلى تجاهل صفته "المرجعية" (النص الصحيح والمؤلف إلخ) واستعماله بواسطة تبن ضمنى. ولا يتعلق الأمر هنا لا بـ "إعادة تعبير" ولا "معارضة" ولا "سرقة" وإنما بتمثل ما ، بل بتمثل خصب. إننا نقرأ أحيانا صفحات كثيرة "تعبر" تماما عما نفكر فيه، كما لو أننا نقاد ألّفناها نحن بالذات ، فنستشهد بها أو ننقلها بكل براءة، ونحن ندمجها بعد ذلك فى النص الخاص بنا الذى قد توقعته فعلا تلك الصفحات واستبقته.

(هـ) ولأن الشاهد تمّت استعادته وتمثله ووضعه فى سياق معين ، ينتهى به الأمر إلى الاضطلاع به ودمجه تماما فى استدلال نقدى يقوم اتجاهه بدور برمجة مقدمة ، بل بدور "تمهيد ". وفى هذه المرحلة لم يعد الشاهد يعبر" عن نفسه بنفسه، وإنما لا يعبر سوى عما يحدده له الناقد، وقد يرافق أبدا هذه العملية تقريبا نقل دلالى حقيقى كما قد سبق أن رأينا ذلك. ولأنه متغير الشكل أو محول، فإنه يحصل على دلالة أخرى ومضمون آخر مختلف تماما فى غالب الأحيان ، لكونه قد فقد أثناء المسير هويته، لكن بالمقابل قد توافق تماما مع النموذج وهو يقبل هوية جديدة ويتبنى نظام سياقه الجديد.

(و) تكتسب الفكرة الأدبية ، وهى تأخذ على عاتقها شواهد مشخصنة (personnalisées)، شخصية جديدة تعرض نفسها بدورها إلى استعادات أخرى وتعديلات أخرى. يمكن بذلك التوصل إلى تعريف "حديث" لأى فكرة أدبية بواسطة التحام أجزاء قديمة ، حيث تكون تلك الفكرة متوقعة ومعرفة مسبقا بشكل أو بآخر. اتحاد الموقف والتعديل والتحويل بتسلسل لانهائى ، ذلك إذن هو قانون الفكرة الأدبية الدائم ، بل قانون الأدب كله حسب بعض النظريات الحديثة حول "التناص". فمونتانى تمثّل مجموعة من الشواهد ليتم بدوره تمثله فى شكل شواهد ، إذ من الممكن تماما مزج نصوص جديدة بنصوص قديمة. فإن وجدت هذه النظرية منظرين فى مجال الأدب ، فلماذا لا تجدهم فى مجال النقد؟ نقد مكون من شواهد تنتمى إلى نقاد آخرين. وعلى كل حال فقد استشف ذلك بعض أنصار "اللاأدب" لكن لم يحاول أحد **بعد** – على حد علمنا – تطبيق هذا المنهج على الشكل النقدى الوحيد نقد الأفكار الأدبية ، حيث العملية ليست اختيارية أو تجريبية ، بل ضرورية (ضمن الحدود التى حددناها له) ، ومع ذلك فإن التوثيق كله لنقد الأفكار الأدبية وهرمنوطيقيته كلها يقودان إلى هذه النتيجة.

تعتبر هذه التقنية ذات أهمية أساسية ، فهى تستجيب لضرورة الاتصال المباشر والملموس بالنصوص، وتلزمنا بالرجوع بشكل منسق إلى النصوص وإلى قراءتها المباشرة ، وتعيد إقامة التوازن المفقود لصالح التأويل المستقل تماما الذى لا يتم تصحيحه إلا بواسطة تفاعل قوى: **العودة إلى النصوص**، وهناك فى النقد الحديث نزوع تزداد قوته إلى اعتبار النصوص مجرد وسائل لعدة أنواع من بناءات الفكر، التى لا تقوم على أساس هرمنوطيقى واقعى. غير أن نقد الأفكار الأدبية يسلك طريقا مختلفا تماما. ونظامه الخاص هى القراءة الملازمة ، منهج يرغم النص بأن ينكشف ، وأن "يقول كل شىء" ليصبح بذلك نقد الأفكار الأدبية ممكنا، أى مبنيا من خلال فعل قراءة النصوص ذاته **وبواسطته** ، إذ لا شىء يمكنه أن يقوم مقام قراءة النصوص فى مجال النقد الأدبى ، فبالأحرى فى هذا النوع النقدى الجديد: نقد الأفكار الأدبية.

والنموذج نفسه ليس ، فى نهاية التحليل، إلا عبارة عن "تنصيص"(textualisation) فكرة أدبية معينة: أى **النموذج كنص** ، مبنى بواسطة وثائق منصصة وليس بنصوص

موثقة. إذن قد يمكن تصور هذه "الطوباوية" : "تركيب" (Montage) كامل من الشواهد قد يغطى أى نموذج للأفكار الأدبية ويبنيه بأكمله. فالتبحر إذن قد لا يفتأ يملأ فراغ صورة صامتة ، حيث قد لا ينتظر شاهد أو عدة شواهد سوى لحظة الكشف عنه وإبرازه، وبذلك يتماهى النمط الأصلى للفكرة الأدبية الملازم والخفى فى النصوص مع طرسه الخاص (palimpseste) حيث قد سبق أن كان النموذج قد كتب، والذى بفضل النمذجة يكون قد كتب من جديد. وفى هذا تكمن القيمة "الموضوعية" بحصر المعنى **للنص – النموذج المعادل للنموذج – النص**: أى توضيع (objectivation) فى الوثائق وتوضيع فى بناء النموذج.

هناك ملاحظة مشروعة ، ليست جديدة على كل حال ، تتعلق بمراقبة الأفكار والمفاهيم الأدبية بواسطة الأعمال الأدبية، فالمصطلحات الأدبية تتطور وتتعدل حتما بإسهام الإبداعات الجديدة. من هنا تأتى ضرورة توسيع الهرمنوطيقا إلى هذا المجال والقيام بمقارنة جدلية بين النص الأدبى والفكرة الأدبية.

صحيح أن الآثار الأدبية توضح المفاهيم والأفكار الأدبية وتكيفها وتعدلها ، إلا أنها لا تؤسسها ولا تعينها لا بطريقة إلزامية ولا فى جوهرها. إن المفهوم الأدبى والفكرة الأدبية نتيجتا سيرورة تجريدية وتعميمية تتعالى عن كلية الحالات (أى الآثار الأدبية) الخاصة . طبعا لا يتم إعطاء التعريفات نهائيا ، ومع ذلك لا شىء يمنعنا – بل بالعكس – من أن نقوم بتركيبات وتعميمات ونمذجات متتالية وظائفها ليست تنبؤية وإنما استعادية ليس إلا.

ينبغى القيام كذلك ببعض التمييزات: إن معامل الصلاحية يتضاءل تدريجيا دون الوصول إلى حدود المستحيل والتشكك ، وهذه الفكرة ، المثبتة تماما فى المجال الكلاسيكى ، لن يتم قبولها إلا بشرط التحقق فى الأدب الحديث وخاصة الأدب المعاصر، لكن وحتى فى هذه الحالة ، علينا أن نرجع إلى الوراء بما فيه الكفاية لنتمكن من معاينة هل الآثار الأدبية الجديدة تحدث تعديلا جوهريا أو بارزا على أقل تقدير فى المفهوم الأدبى أو لا تحدثه. إن مثل هذه التحققات لازمة دائما ولو لم تكن لها ، لسبب

أو لآخر ، أهمية رئيسية؛ فالآثار الأدبية تقدم كلها ، فى الحقيقة ، نفس الفائدة لنقد الأفكار الأدبية ، لأن موضوعه ليس **الإبداع** الأدبى وإنما **الفكرة الأدبية** التى تعبر عنها فقط بعض الأعمال بشكل واضح ومنطقى ودال. أما القيمة الأدبية لعمل ما ، فليست ضرورية لتوضيح وتقييم برنامج نقد الأفكار الأدبية الذى نعطيه أولوية مطلقة. من هنا يأتى مصدر ضعف بعض المآخذ الموجهة لنقد الأفكار الأدبية ، لأنه قلما يهتم بالظاهرة الأدبية الملموسة والراهنة ، ولأنه لا يقدم أى حكم تقييمى فى المجال الأدبى بحصر المعنى إلخ. إن كل هذه العمليات - المشروعة تماما على كل حال - ليست من اختصاصنا ، وإنما هى من اختصاص النقد الأدبى التقليدى الذى ينوى منهج نقد الأفكار الأدبية أن يتميز عنه بشكل نسقى.

٦ - القراءة النقدية - الإبداع النقدى

هكذا نعود إلى نقطة الانطلاق و إلى انفصال نقد الأفكار الأدبية عن أى شكل نقدى آخر (فصل I)، إذ فى نهاية هذا المسار الهرمنوطيقى فقط ندرك أن التحديد - الذى يتيح لنقد الأفكار الأدبية أن يتشكل باعتباره إبداعا هرمنوطيقيا - يعتبر ، هو نفسه ، حصيلة دورة هرمنوطيقية: **تحديد - إدماج إبداعى - تحديد / إدماج إبداعى - تحديد - إدماج إبداعى**. بعبارات أخرى ، كى يكوِّن نقد الأفكار الأدبية لنفسه موضوعا ومنهجا خاصين به ، عليه أن يستخلص ويدمج - تدريجيا - عناصر تنتمى إلى جميع الدراسات الأدبية ، وخاصة المجالات الأربعة الأكثر قربا منه: النقد الأدبى والتاريخ الأدبى والجمالية الأدبية وتاريخ الأفكار الأدبية. وفى الواقع ، ينطلق نقد الأفكار الأدبية من "نقد النقد" ليصل إلى "إبداع النقد" ، أى إلى نقد من نمط جديد ، وبذلك يصبح كل مفهوم جديد وكل منهج وكل موقف نظرى جديد بالضرورة نقدا تجاه النظريات والمناهج والمفاهيم القديمة (فصل 6,VIII) إذ إن للثقافة النقدية الجديدة فى مجموعها ، والتقدم الفكرى كله الذى ينتج عنها ، من حيث المنطلق ، نقد بناء المفاهيم والمناهج والنظريات الأدبية هذا إلخ. وقد يمكن أن تصاغ العملية كذلك

بطريقة أخرى: **قراءة نقدية – إبداع نقدى – قراءة نقدية / إبداع نقدى – قراءة نقدية – إبداع نقدى.** إننا نقرأ نصوصا ودراسات عن أفكار أدبية ، ونكرر عن النصوص، تحليليا ، سيرورة كل فكرة أدبية ، فيبرز التنظيم والتنسيق النقدى جميع مزايا وعيوب الحلول السابقة ، ثم نستشف ، من ثمة ، حلنا الخاص، وأخيرا نصيغه صياغة واضحة وجلية أكثر ما يمكن. وبذلك يتم الوصول إلى "الإبداع النقدى" (قدر ما يتعلق الأمر فعلا بـ "إبداع"معين).

إن بناء نموذج الفكرة الأدبية (وهوالمفهوم الرئيسى لنقد الأفكار الأدبية) يتم بنفس الطريقة ، وبواسطة دراسة واستعادة وإعادة تشكيل نظرية. النموذج الحالية التى لم تخصص بعد للأفكار الأدبية ولم تطبق عليها. وهذه هى المرحلة الإبداعية من العملية، إلا أن قبل الوصول إليها ، فقد كان علينا أن نفحص سلسلة كاملة من السوابق (فصل 1,V) وأن نكشف عن "جميع" العناصر التى تبدو أيضا قابلة للاستمرار وقابلة للاستعادة ، ثم إدماجها فى منهج هرمنوطيقى مستكشف، هو أيضاً من الأصل (ab origine) ومشكّل لنفس الهدف. وتبقى الدورة ، طبعا ، هى هى: من النظرية العامة للنموذج إلى النظرية الخاصة لنموذج الفكرة الأدبية ، والعكس بالعكس: **نموذج عام – نموذج خاص** (للفكرة الأدبية) **نموذج عام / نموذج خاص – نموذج عام – نموذج خاص.** وقد يمكن أن يستشف هذا النهج فى كوننا خلال كل فصل وكل مرحلة من الاستدلال حاولنا جاهدين تنميط الحجج ، ونحن لا نبرز سوى صيغ نمطية ، وعموما جميع التوقعات الممكنة لمنهج "النموذج ".

فتحديد فضاء جديد داخل النظرية العامة للنموذج وتنظيمه وتعريفه ، تلك هى غاية مؤلفنا. لقد كنا مرغمين ، بسبب تقنية النموذج الهرمنوطيقى ، على اجتياز سلسلة كاملة من المراحل الوسيطة والقيام ، دون توقف ، بمقابلات وتحديدات حتى نتمكن أخيرا من تقديم حلنا "الخاص". ولن يتم طبعا ، قبول جميع أطروحاتنا إلا "بشرط التحقق [اللاحق]"، غير أن على هذا التحقق ، كى يتم القيام به بشكل دقيق وموضوعى ، أن يأخذ بعين الاعتبار موضوع نقد الأفكار الأدبية الجديد هذا ، ومنهجيته الجديدة

هذه اللذين يعتبران حصيلة لسيرورة هرمنوطيقية موحدة وعضوية ونسقية جديدة. كما أن هذه السيرورة كي يتم فهمها فهما صحيحا (مثلما تقتضى ذلك الهرمنوطيقا نفسها على كل حال، فصل 3,1, VIII) ينبغى أن تُقرأ ويتم تصفحها من الداخل طبقا لاستعدادات وإجراءات ملائمة، لأن نقد الأفكار الأدبية لا يسعه الاستغناء عن هذا النوع من التضامن والتكافل حتى لا نقول نوعا من "التشارك".

إنه يشتمل كذلك على قدر كبير من السخرية (غير المتعمدة)، إذ إن صيغة نقد الأفكار الأدبية – المنظور إليه من بعض الوجوه – صيغة "ساخرة ". أولا ، من خلال جوهره الجدلى: تغيرات وانقلابات تناوبية فى المستويات ، والمقابلة الدائمة بين الصيرورة (التاريخية) والسكون (النمطى). ثانيا ، من خلال تواتره ودائريته ، وهى وضعيات تنتج التباسا ساخرا ، وإذا فحصنا الأمور فيما تقدم فإن جميع عناصر الفكرة الأدبية تبدو على هيئة مزدوجة (القديم يصبح جديدا ، والجديد قديما ، والخاص عاما، والعام خاصا إلخ). وتأتى هذه الثنائية كذلك لتزيد من عدم استقرار، وأحيانا "تحصيل حاصل" التأويل أيضا، وإذا كانت كل فكرة أدبية يمكن أن "تقرأ" **بشكل مختلف** وكل تأويل صالحا فى ذاته (بقدر انسجامه ومنطقيته ونسقيته)، وأن أى تأويل ليس "واقعيا" بشكل دقيق ، ونقطة الانطلاق هى فى نفس الوقت نقطة النهاية ("لا يعثر المرء سوى عما يبحث عنه") إلخ ، فإنه ينتج عن ذلك أن كل تأويل مشبعٌ بسخرية ما ، وينمى بعض الانفصال فى الحلول الصريحة الممكنة كلها أيضا ، أو المقامة مسبقا والمتوقعة، إذ إن التواتر وكذلك الدائرية تظهران لنا نفس الصورة وحدها التى تنعكس على مدى البصر من خلال لعبة المرايا المتوازية: أى توهم لتعدد لا وجود له فى الواقع. وحتى بناء نموذج ما يستلزم قبول حيلة معينة ، ومخطط محتمل قد تكون داخله أية فكرة أدبية ، حسب الظروف ، صحيحة وخاطئة ، أو حيادية وغير متحيزة، ذلك لأن لجميع الأفكار، بما فيها الأفكار الأدبية ، سخرية ذاتية: أى أنها أحيانا تفسح المجال صراحة للخلافات ، وتضلل وتغذى الالتباس وتدعو إلى الغموض. بيد أن "ضلال" فكرة أدبية معينة قد يكون "صدق" فكرة أخرى ، لأن الفكرة أداة لها وظيفة مزدوجة ، وظيفة

تناوبية. وتسعى الأفكار أحيانا إلى التوفيق بين الاتجاهات المتباينة والمتعارضة تماما. أما الناقد ، فعندما يدرك مثل هذا التعارض (سواء عنى به أو لم يعتن به) يصبح "ساخرا" (ironique) و "هزليا" (humoriste) ، ونصادف ، أحيانا ، مثل هذه الافتراضات في نظرية النقد الأدبي. ويتحمل نقد الأفكار الأدبية كليا مستلزمات منهجه الساخرة – المفارقة كلها.

٧ – الطابع الاستكشافي.

تتعلق ميزة هذه الهرمنوطيقا الإبداعية كذلك بطابعها الاستكشافي. وهذا المنهج إبداعي، لأنه يقترح منطلقات وافتراضات خصبة ومخططات تأويلية وأدوات للقراءة. فتبنِّيه يعتبر استغلال جميع كموناته الإجرائية حق الاستغلال. وتتم نمذجة الفكرة الأدبية في سياق هذا الهرمنوطيق الاستكشافي ذاته ، ويأخذ النموذج قيمته طبقا لصحة المنهج والتأويل اللذين يقدمهما. وعلى كل حال يحتفظ النموذج الهرمنوطيقي بفعالية خاصة جدا: أي أن دوام المبدأ الذي ينظم عمله يضمن استقرار التأويل وانسجامه ، ويبعد التأرجحات ، ويجعل الناقد واثقا من أنه في الطريق السليم، ولكل نسق (والنموذج هو نسقي بالتحديد) القدرة على تنظيم العناصر المكونة له وبلورتها وتوجيهها وتحديد معناها وتوقعها. وبذلك يمثل النموذج إبداعا منتظرا ، وإمكانية يتوقعها تأويل نسقي.

وكانت مجموعة من العناصر الهرمنوطيقية التقليدية تستشف (أو كانت تنظر صراحة) حلا مشابها. إذ يتم تخصيص "النمط المثالي" بميزة "أداة معرفية" و "أداة تقنية" تأويلية ، ويتم الحديث في تاريخ الأفكار أيضًا عن "دلالة توجيهية". ونفس الشيء بالنسبة للأبحاث التي يقوم بها **البحث الموضعي** (toposforschung)، لأن كل **موضع** هو "أداة لفهم النص". وتقبل ، طبعا، نظرية النموذج ، هي أيضا مبدأ "الوظيفة التوجيهية "التي تميز مثل هذه "الوسيلة المعرفية "، حتى لا نتحدث عن

التـأويلات الأدبيـة المـألوفـة والدراسـات الأدبيـة المتنوعـة حيث تكون للمـفـاهـيم الأدبيـة وظيفـة تحديد موضـوع البـحث، من خـلال مقـولات استكشافيـة حقـيقـيـة ("كـلاسيك" و"باروك" و "أسلوب"و "شكل" إلخ). وحـتى لو لم نـأخـذ ، فى مـثل هذه الحـالات ، بعين الاعتبـار سـوى المعنى التـاريخى للمفـهـوم ، فـإن مـضـمـونه النظرى يظل، مع ذلك ، ضروريا لتعريف حقبة متسلسلة زمنيا محددة كما ينبغى ولو كانت مختصـرة ، لأن السمات المميزة لمرحلة تاريخية معينة قد لا تتحدد إلا إذا تم ربطها بمقولة عامة تحدد حقبة بكاملها، وإخضاعها لها.

لكل هذه الأسباب فإن مميزات النموذج الهرمنوطيقى الأداتية واضحة:

(أ) بفضل فعالية النموذج ، يمكن قراءة أية فكرة أدبية قراءة كاملة ، كما قد تتم دراستـهـا وفك رموزها وحل شـفـرتـهـا وتأويلـهـا طوال مسـارهـا التـاريخى، كـجزء وكذلك ككل. ولا يتـحـقق فـهم الفكرة ، بالمعنى القـوى جدا للمـصـطلح، إلا بهـذه الطريقـة، لأن الفكرة الأدبية لا تستسلم للكشف عنها فى كل أبعادها وتمفصلاتها وقوانين عملها إلا إذا تم إدراكها وبنيتها على هذا المستوى.

(ب) تثير نزعة النموذج الهرمنوطيقى ارتكاسا متسلسلا: أى انطلاقا من افتراض أسـاسى، تصـبح عـدة افـتـراضـات عـملية أخـرى ممكنة. وتكشف الفكرة الأدبيـة عن لزوماتها الجديدة ، كما تنكشف عدة دلالات بقيت خفية حتى ذلك الحين. فمخزون تعدد معانى الفكرة – النموذج مَعين لا ينضب فعلا.

(جـ) يقوم كل نموذج بوظيفة نقدية ثلاثية. أولا ، يختـزل ، وفق تراتبية جديدة ، جميع الأجزاء التى تنزع إلى فرض تعريفها الخاص وتـعميمه ، ويقلصها وينظمـها فى مـعنى فردى بشكل دقيق غالبا. إذ إن مـجموعة من التعريفات التى تبدو للوهلة الأولى جد مـهمـة وأصلية ورئيسية كذلك ، إن تم إرجاعها إلى أبعـاد مخططها الشامل ، تجد نفسها مختزلة إلى أهميتها ومداها الحقيقيين ، بذلك يتجلى دور النموذج التصـحيحى والانتقائى بشكل واضح. ثانيا ، يصبح كل نموذج جديد انتقاديا تجاه النموذج القديم

الذى يعوضه. إذ يستحيل إقامة نموذج جديد دون مراجعة المفاهيم والتعريفات والمخططات القديمة التى يتم استبعاد الواحد منها تلو الآخر ، وانتقائها بانتباه ودقة. أخيرا يقوم النموذج مقام ركيزة نظرية لحكم نقدى، إذ كيف يمكن للمرء أن يحكم على الأعمال الأدبية الحديثة أو الطليعية ويصفها دون أن تكون له فكرة واضحة – معدة مسبقا – عن **الحديث والطليعة ؟**

إن نقد الأفكار الأدبية يخلق إذن مخططات وسيناريوهات وافتراضات عمل قادرة على بنينة عالم الأفكار الأدبية السديمى ، فيبدأ فى تنظيمه ليتمكن من معرفته وتقييمه. إننا نقوم بعمليات استكشاف وتجميع وتصنيف كى نكتشف إمكانية الإدماج ، وهى إضاءة ملائمة لقراءتنا ، إضاءة تمت مراجعتها وإتقانها بقدر ما تأخذ السيرورة النقدية مجراها طول المسار الهرمنوطيقى. وعندما يحدد الوجهة السليمة ، فحتى التقريبية قد تبدو مفيدة ، وتهم هذه الطريقة ، التى كان كروتشى (Croce) قد نظَّرها سابقا إلى حد ما ، العديد من الأنصار من رواد "النقد الجديد" وأبطاله الذين لا يقومون إلا بحل "متماسك " للرموز ، وقراءات "ملائمة" كى يكشفوا عن "المشروع" الخفى للعمل الأدبى. غير أن مزايا هذا المنهج العملية مهمة كذلك. وإذا كان نوع من النقد ، مهما كان ، يستعمل مفاهيم وأفكارا أدبية هو وحده قادر على سبر أغوارها وتوضيحها وتعريفها بشكل كامل ، فإن نتيجة واحدة تفرض نفسها: هى أن نقد الأفكار الأدبية يعتبر **الشرط الأساسى لكل نقد**. كما أنه عملية لازمة وأولية تقتضيها بنيته التحتية النظرية ، الصريحة أو الضمنية كلها.

ومع ذلك فإن هذه النتيجة ، التى ليست مبالغا فيها بتاتا ، وإنما منطقية بشكل دقيق ، قد توقعها برنامج نقد الأفكار الأدبية (فصل ا) ويعتبر هذا الأخير من خلال بنيته التحتية كلها ومنهجه الهرمنوطيقى كله، "شرط" و "طليعة" كل نقد فى نفس الآن ، فهو "منهج المناهج" بكل معانى الكلمة. وينبغى أن تؤخذ تلك المفاهيم فى الحدود الجدلية لمضمونها الدلالى. ولهذه الحالة كذلك جانب "سحرى" كما قد أشرنا إلى ذلك أعلاه. إذ العلاقات الموجودة بين نقد الأفكار الأدبية وباقى أشكال النقد الأخرى هى من

"السخرية" واللبس بحيث إن الأول قد "يتنكر" فى صفة (se déguiser) أى شكل نقدى آخر – "مقالة"، "دراسة"، "مونوغرافيا" إلخ. وبواسطة حيلة تقنية أو منهجية بسيطة قد يأخذ نقد الأفكار الأدبية هيئة نقد أدبى "كامل" ثم يحل محله. إذ يكفى التخلى عن ترقيم بعض الفقرات، وفصل الروابط الوثائقية والببليوغرافية ، وإبعاد الشواهد المتبحرة ، ونشر النص منفصلا دون جهاز نقدى وإعطاؤه عنوانا مناسبا (ad hoc) ، كى تظهر أية دراسة من كتاب نقد الأفكار الأدبية بمظهر "مقالة" فتؤخذ كما هى. إنها ليونة وقابلية تغيُّر كبيرتان فى نطاق خدعة بريئة يحققها مجرد تغيير لـ "تركيب صفحات "الكتاب.

٨ – البناءات النقدية

إن بعض الاعتبارات النهائية يمكن أن تعطينا نظرة شاملة عن الإبداع الهرمنوطيقى. وينبغى الإشارة أولا إلى الصلات "الفنية" التى لا علاقة لها بالجمالية السطحية. إن التأويل ، بقدرته على الفهم الذاتى و بـ"العبقرية المشتركة" للمؤول وموضوعه ، يصبح – حسب ديلثى – "منهج عبقرية إبداعية" حقيقيا ، وشكلا فى الفهم من "عبقرية" إلى أخرى. وتعتبر هذه الحالة ، بالطبع ، رمزية ومثالية ، غير أنها تحدد الطبيعة الإبداعية للحدس الهرمنوطيقى الجوهرى وكذلك التماثلات البنيوية بين سيرورة الإبداع الفنى (فى منظور الجمالية التقليدية) وسيرورة البناء الهرمنوطيقى ، ولأن الهرمنوطيقا مأخوذة من هذه الوجهة ، فإن لها طابعا فنيا ، فعمليات إعادة البناء والإنتاج والإبداع تصبح – فى هذا الإطار – مفاهيم متعالقة ودائرية. إذ كان تحليل بناء النموذج (فصل 2. V) يقدم ، بنفس الطريقة ، حلا لمسألة الإبداع الهرمنوطيقى: إعادة إبداع (= النموذج) لإبداع آخر (= الفكرة الأدبية باعتبارها عملا أدبيا) ، إنه إبداع نظرى بخصوص إبداع نظرى آخر.

إن التمـاثلات بين إبداع النقد الأدبى وإبداع نقد الأفكار الأدبيـة كثيـرة وغنيـة، فتقنية ومعنى الاستعادة بواسطة الشواهد النمطية (فصل 5. XI) مماثلة: فما هى ... اللحظة الجمالية حقا فى النشاط النقدى ؟ إنها طبعا لحظة **الشاهد** – كما كان يؤكد كالينسكو- ذلك أنه عندما يستشهد الناقد يعزل ما أبدعه فكره من جديد ، مقيما المقطع الذى تم استخلاصه ومعترفا به على اعتبار أنه إنتاج محتمل لفنتازيته الخاصة. "فهو شاهد من الأهمية قدر ما يسمح باستشفاف إمكانية تطبيق هذه الطريقة على أشكال نقدية أخرى : "إن الناقد له من المهارة والموهبة بقدر ما هو قادر على عزل شاهد وهو يمفصله على علاقات تجريدية معقدة جدا" يستخلص ، من حرفية هذا الشاهد وروحه ، أن الاستعادة على مستوى نقد الأفكار الأدبية تشكل – بطبيعة الحال (ipso facto) – إبداعا ودليلا على "مهارة نقدية"إلخ. إننا إذن نكتشف ("بشكل ساخر") "مهارتنا" الخاصة خلال إعداد نسقنا الجديد... ويمكن كذلك الإشارة إلى بعض التماثلات والترابطات بين النماذج الهرمنوطيقية والوظائف الإبداعية لنماذج علم التوجية (cybernétique) .

لقد قمنا ، فى هذا المؤلف ، بفحص مختلف مظاهر مسألة "الأصالة المستعارة" "فى إطار نظرية أصلية مضادة (antioriginale) بشكل عميق بخصوص مبادئها الجوهرية: النمط الأصلى والثابتة والتواتر والدائرية والنمذجة إلخ (فصل 7,3, IV وفصل 5 VIII، د إلخ) وضمن الحدود والشروط المشار إليها يمثل الإبداع الهرمنوطيقى بالفعل حقيقة معينة، وهذا لا يعنى أن الأصالة تكون خاصيته الجوهرية، ومع ذلك ليست المفاهيم مترادفة أبدا على أى مستوى ، إذ لا تعنى **الطاقة الإبداعية** لنقد الأفكار الأدبية إطلاقا الجدة المطلقة، غير أنها لا تتخلى من جراء ذلك عن هدفها **الجوهرى** المتمثل فى توسيع دائرة الإبداع النقدى ، انطلاقا من المبدأ القائل إن **الأفكار أعمال أدبية** (فصل II) . من هنا تأتى مجموعة من النتائج المعروفة من قبل والتى نستردها فى شكل تركيبى – بيانى : عبقرية مشتركة (Cogénialité) حقيقية بين الناقد والإبداع، وكل وعى بالإبداع يعتبر فى العرف الحديث – مرادفا للإبداع ذاته، وكل فكرة لها شكل

وحيد و"غير قابل للتكرار" وإبداعى بالفعل ، ويشهد تنظيم فكرة ما – أدبية أو غير أدبية – على معنى فنى معين بالضبط بواسطة الترتيب والانسجام البنيوى اللذين تفرضهما. لنضف أخيرا أن كل تركيب أو كل نمذجة إبداعى أساسا.

إذن يرتكز نقد الأفكار الأدبية على التناظر **تركيب – إبداع**، لأن تشكيل نماذج وظيفية ومنسجمة ومنطقية فى جميع تمفصلاتها ، والممتدة بشكل موحد طوال عملية البناء هو تشكيل إبداعى فى **ذاته** ، ويبدو النموذج فى هذه الحالات، هو نفسه "إبداعا" بالفعل ، وشأن ذلك شأن المبدأ الذى يقوم عليه تنظيمه وتطبيقه، وكذلك شأن صيغة الانتقاء وإعادة التأسيس وإعادة التشكيل، وشأن "فن" تحويل معطيات مسألة أدبية إلى استدلال جديد واضح جدا ، فالأفكار والشواهد والأدوات الوثائقية تنتشر فى كل مكان وتنتقل من مؤلف لآخر، إذ لم يعد لها فى الحقيقة "نسب"، وهذا معروف لقد "قيل" كل شىء منذ مدة طويلة والمهم هو تجميع العناصر الموجودة مسبقا فى نسق معين وفق نظرة موحدة وتصور شخصى فى إطار أيديولوجى منظم جيدا . إننا نوافق تماما رأى فوفنارغ (Vauvenargues) الذى يرى أن "من السهل جدا قول أشياء جديدة من التوفيق بين أشياء قد قيلت من قبل"، فضلا عن ذلك كان كالينسكو يشدد، هو أيضا على أن :

"الفكرة هى كل ما هو جد مألوف وجد مبتذل فى العالم، وما من أحد يستطيع أن يدعى أنه قد كان أول من أقام علاقة ما... لأن فرادة الفكر، وبالتالى حق الملكية يرتكزان على مجموع معقد من الأحكام والتوجهات التى تشكل موقفا شاملا ، من ثم إذا أضيف إليه فى حدود كفاءة حقيقية ، نسق فكرى جديد تماما أو يمتلك، على أقل تقدير، حيوية جديدة ، فإنه من المثبط للعزم ومن غير المفيد نوعا ما المبالغة فى النزاهة إلى حد فحص أصالة كل فكرة على حدة".

إن الحركة تتم فى زمنين : **الانتقاء وإعادة البناء**، وهما حركتان متعالقتان من سيرورة وحيدة للتركيب الإبداعى، وفى نظرنا أن "اختيار الأفكار هو إبداع" (كما كان

لابروير (La Bruyère) يقول من قبل). فهو، في الحقيقة ، إبداع لأن ذلك الاختيار يقتضي معيارا انتقائيا قارا (بمنظور رؤية شاملة) قادرا على التصفية والاستعادة طبقا لمقتضياته، (إن مثل هذه "القراءة" تفضيلية وتجزيئية، إذ لا "تختار" إلا ما "يوافقها" في نطاق "مخطط" يشكل بالضبط الفرضية الإبداعية لحس نقدي ونظري، لذلك قد لا تكون إلا "متحيزة" (Partiale) ومنتجة ، وهذه الطريقة لها خاصيات إبداعية كبيرة : أي أن الفكرة تنحت وتصاغ بنفس الأسلوب الذي يمتص به الرسام صورة الطبيعة الخام ويعيد صياغتها، وكان سزان (Cezanne) يقول تقريبا ما يلي : إني آخذ الألوان والفروق من كل جهة ، ومن هنا وهناك ، ومن كل مكان ، ثم أحددها وأضع بعضها بجانب البعض الآخر، فتشكل كلها خطوطا، **وتصبح** أشياء محسوسة وصخورا وأشجارا ، كل ذلك حتى دون أن أفكر فيه. وبنفس الشكل يتصرف ناقد الأفكار الأدبية طوال أبحاثه "المتبحرة" التي قد تعتبر نوعا من المشاركة والحوار الفكري : يختار **جميع** العناصر التي في متناوله ويستخلصها ويبين فروقها ، وليس مدهشا من أن يشدد على بعض المعاني ويعطيها كذلك قيمة مطلقة ، فهذه "المبالغات" تكون جزءا من طقوس منهجه. ويقتضي هذا الأخير قبولا متحمّلا وصريحا للحل المتبنى، وحكما (décision) نقديا صارما على جميع النقط الحاسمة من المسألة المفحوصة وفي الخلاصات بالطبع.

ويتحول في نفس الوقت الهدم بواسطة الانتقاء إلى إعادة بناء بواسطة التصور، فكل فكرة أدبية تخضع إلى" تصوير إشعاعي" (radiographie) يُظهر "هيكلها" وتاريخها في شكل إعادة بناء مركزة وتنسيق "دائري"، وبذلك يتم الكشف عن العناصر الجوهرية لمسألة معينة، واستخلاصها وإعادة صياغتها بشكل وجيز، وذلك بواسطة حفر ((excavation) واختزال وتنسيق منطقي، وهذه هي نقطة تلاقي نقد الأفكار الأدبية كله . إنه خلاق (مقصديا على الأقل) بالضبط بفضل هذه الاستعادة لكل فكرة محللة ، وإعادة بنائها اللتين تتم معالجتهما وفق مجاله الخاصة ، إذن يكمن الإسهام الحقيقي لنقد الأفكار الأدبية بعمق في الاختيار والتركيب، وفي الزاوية التي يتم الكشف منها عن الفكرة الأدبية والنظر إليها ، وفي انسجام النص الأدبي ودأبه ،

كما يكمن ابتكاره الجوهرى فى الحل العام - وإلى أدنى حد (بل أحيانا أبدا) - فى التفاصيل التى تستعمل حتما استعمالا شائعا ، وبقدر ما لا يتلاءم الحل الشامل مع واحد من الحلول الموجودة (ولا يتوافق مع أى واحد منها) يمكن للناقد بحق، أن يطالب بنسبة هذا الحل إليه . وبهذا النهج الهرمنوطيقى فإن الفكرة الأدبية يعاد ابتكارها فعلا، يقول باسكال : "لا يقولن أحد إنى لم أقل أى شىء جديد، فتنظيم الأدوات شىء جديد ، لكن عندما يلعب اثنان لعبة الراحية (La paume) فإن نفس الكرة هى التى يلعب بها كل واحد منهما، غير أن أحدهما يصيب بها الهدف أحسن من الآخر".

ومن ثم تظهر الحالة غير المستقرة لـ"أصالة" الأفكار الأدبية بوضوح كاف ، وتبقى هذه "الأصالة" نسبية جدا، لذلك فإن نقد الأفكار الأدبية ليس "أصيلا"، لا أكثر ولا أقل من أى شكل نقدى آخر ، حيث يجتاحه فى الغالب بتباه مفرط أحيانا ، ميث الأصالة المستعارة المعجبة بنسفها والعدائية، ونوعا من إرهاب "الجدة" المبالغ فيها ، وكان هذا الادعاء الذى لا أساس له من الصحة، فى الغالب مثيرا فى بداية القرن الماضى عندما كان الإبداع النقدى الذى لم يوح بعد بمثل هذا الافتتان، بعيدا من أن يصل إلى أبعاده الراهنة وكان عليه أن يلجأ إلى مجموعة من التكرارات . يقول سيموند دى سيسموندى (simonde de sismondi) : "فى مجال النقد الأدبى قد يكون من الادعاء التافه ألا يريد المرء أبدا تكرار ما قد قيل ، وتكلفا مغترا أن يسعى جاهدا فى كل فكر إلى عزل ما لنفسه عما هو مدين به لغيره".

لذلك فعوض السعى مهما كلف الأمر وراء "الأصالة"، فإننا نقترح نوعا من "البحث عن الحقيقة". لأن ما يهمنا ليس المفاجأة المثيرة، وإنما بناء متمفصل تمفصلا جيدا قادر على إعطائنا حلا دائما ، فلا بأس إن كان هذا الحل لنا ، أو قد فكر فيه ،كليا أو جزئيا، آخرون قبلنا ، إذ الشىء الأساسى هو القدرة على تبرير هذا الحل وإدماجه فى تركيب حقيقى، وبالأحرى جديد، مادام أنه قد يتحقق فعلا حسب منهج تحليلى معد بالضبط لهذا الغرض ، إضافة إلى ذلك فقد لا يتكون، كما سبق أن رأينا ذلك، إلا بجمع الحقائق الجزئية وبالاستناد إلى بنية تحتية وثائقية مثبتة إثباتا جيدا. وفى نظرنا

أن "الحقيقة" (ونعنى بها الصلاحية المبرهن عليها للفكرة الأدبية) هى من الأهمية والموضوعية والواقعية بحيث إنها تصبح بذلك، بطبيعة الحال، لا ذاتية ولا أحد يستطيع أن يطالب بنسبتها إليه. وبالمقابل فإن لفظة "الحقيقة" "أصلية"، وخلال التحليل تضيع الأفكار ذاتيتها وتفقد هويتها وتصبح حتما "عبارات مألوفة" لتجريدية الفكر الأدبى وعموميته .

إن وجود التقليد الجمالي والنقدى يمنع ، هو أيضا، كل أصالة مطلقة ، ويبدو نقد الأفكار الأدبية فى مرحلة معينة من تاريخ الأفكار الأدبية أنه لا يفتأ يديمها معيدا صياغتها، وفى الحقيقة تلغى الأصالة وتستبعد منذ التعريفات الجوهرية الأولى، إذ الأفكار قد أصبحت منذ مدة طويلة "حيادية" و"جماعية"، وقد لا تتشخصن إلا من جراء عوارض أو بواسطة بوادر تاريخ الأفكار، وتعمل دائريتها الموضوعية فى نفس الاتجاه ، فالهرمنوطيقا تنظم كل أصالة مزعجة إلى حد الإفراط وتجعلها نسبية . وكل الأفكار تأتى وتعود وتتأرجح وتتحرك بين نقطتين: نقطة الانطلاق ونقطة الوصول اللتان تدلان على عود أبدى وإعادة تشكيل استدلالية متواصلة، لأن فكرة الإبداع لا يمكن أن تتجاوز التناوب **عبقرية/ تقنية، إلهام /انعكاسية**، وهى ثوابت معطاة نهائيا وموجودة مع جوهر الفكرة ذاته ، فمن خلال المجموع البنيوى للفكرة، الكل مرتبط ومتضامن ودائرى، والمطالبة بالأسبقية المطلقة للمبادرة يعنى تجاهل موضوعية نسق كامل من الأوعية ، حيث يجرى – فى كلا الاتجاهين – نسغ النبات.

ومع ذلك فإن كان هناك "أصالة" معينة فإنها تكمن بالضبط – مهما قد يظهر هذا من تناقض – فى طريقة "إعادة الكشف" عن الأفكار الشائعة ، وفى التكرار "الحتمي" للحدوس والصيغ السابقة ، فأن يكون المرء أصيلا – وقد سبق أن رأينا ذلك (فصل 4, IV) – لا يعنى أن يعثر بأى ثمن على أفكار مستحدثة، وإنما أن يعثر على أفكار معروفة من تلقاء نفسه. من هنا يأتى مصدر القيمة الذاتية – الموضوعية لإعادة بناء "المخططات" و"النماذج" التى قد تتوافق أحيانا مع مجموعة من الاكتشافات السابقة، لكن لا يمكن إنكار ما لهذه "المخططات" وهذه "النماذج" من خاصية "الأصالة"

الجوهرية ، لأنها تعتبر حصيلة لبعض العلاقات الشخصية التى قد تم ربطها بين ناقد وأفكار لها مسارها الخاص، ومحددة بالضبط من خلال تلك العلاقة النقدية الحقيقية والواقعية، وهذه العلاقة هى كذلك "أصيلة" بمعنى" أصلية"، لأنها تنبثق عن مكونات فريدة (Sui Generis) ، وكل حقيقة هى واضحة بنفسها فنأخذها ونتلفظ بها من تلقاء أنفسنا ، لنلاحظ بعد ذلك أن آخرين قد صاغوها وذلك قبلنا بكثير . فهل تتوقف بسبب ذلك على مستوى التجربة الواقعية والحقيقة والوحيدة ، عن أن تكون أصيلة؟ إن ضمان الأصالة المستعارة يكمن فى السير الخاص للاستدلال الذى لا يعيد إنتاج أى مخطط موجود من خلال بنيتها الداخلية ، كما تقوم الشخصية النسبية على إعادة تحليل المسألة وإعادة عرضها وإعادة صياغتها فى لغة شخصية وفى إعادة تركيب. باختصار فى تمثل شخصى للفكرة الأدبية.

إن مجال "الإبداع" هذا (المبهم جدا مع ذلك) لا يسعه أن ينفصل عن تجربة "أسلوبية" معينة ، ومن البديهى أن نقد الأفكار الأدبية ينمى "أسلوب الأفكار" الذى لا حاجة إلى إرجاعه إلى النزعة الكلاسيكية فمحاولة جوليان بندا (Julien Benda) فى كتابه عن" **أسلوب الأفكار** (1948) (Du style des idées) يلخص موروثا بأكمله وينسقه، ومن الواضح أن هرمنوطيقا الأفكار الأدبية لا تعطى أية أهمية "للكتابات" و"الممارسات" "الشكلية"، فمن الوجهة الهرمنوطيقية فإن الفكرة وأسلوبها متحدان، **الفكرة تنظم إلى الأسلوب**، لكن بما أن فكرتنا أدبية ، فإن الأسلوب الذى يطابقها سوف يكون هو أيضا، بمعنى ما، أسلوبا أدبيا وهو يظل نظريا وموضحا ومبرهنا عليه ومنظما. بيد أن هذا "التنظيم" بالضبط هو الذى يمنحه مجموعة من الخاصيات "الإبداعية" . إن فلوبير (Flaubert) الذى كان، دون شك، "أسلوبيا" قد فهم قيمة "التوضيح" و"انسجام المجموع". وعليه فإن مقالا من نقد الأفكار الأدبية يقتضى على هذا المستوى أيضا تركيبا أو كلية تقود "من الداخل" سير العرض كله، غير أن ما يهم قبل كل شىء هو تقارب وتراكب "طبقات" الفكرة المفكر فيها والمشكلة باعتبارها فى آن واحد كلية وتتابع أجزاء مرتبطة بعضها ببعض، وسيكون إذن أسلوب الأفكار الأدبية بالضرورة

منسجما ووجيزا ومختصر ومنتظما قدر الإمكان، وسيكون مضطرا إلى أن يشدد على النقط الأساسية وأن يمتلك اتجاها وهدفا واضحين، وسيكون انشغاله الوحيد بأن يكون جليا (وليس تعليميا) واضحا (وليس متحذلقا) موجزا (وليس صحفيا) فعالا (وليس متصنعا)، لأن صفاء الفكرة يقتضى عرضا موضوعيا حادا مثل شفرة معدنية ، ذا أناقة معتدلة ولا يستبعد الوضوح - لنكرر ذلك - العمق، والعمق لا يستبعد الوضوح، أما الزخرفة المصطنعة والهذيان والحذلقة والاستعارات الظرفية ومقومات "أدبية" أخرى، فينبغى أن تستبعد تماما ، لأن شفافية الانسجام وسير الفكرة المنتظم "جميلان" فى حد ذاتهما، إذ للفكرة أيضا "جمالها المنطقى" ، ويكمن سر الأسلوب الفكرى فى البساطة والإيجاز والدقة وفى مجموع منسق تنسيقا منسجما ودقيقا. فلم يعد أحد اليوم يؤمن بأناقة **الركوكو** (rococo) الانطباعى والتافه وفاقد الحيوية وتأنقاته - التى يزداد وهنها وذبولها - وبـ"سحر" الزخارف الكابية المبتذل.

لنضف أخيرا أن هذه السيرورة الإبداعية تنعكس مباشرة وفى الحال على الكيان الروحى والوجودى للناقد فى كل اللحظات وعلى جميع المستويات. ويجد هرمنوطيق الأفكار الأدبية استمراريته الإبداعية فى التطور الداخلى للناقد - المؤول الذى يشارك فى تجربة جوهرية : أى أنه باتصاله بالنصوص وشرحها وبتوتر الأفكار الأدبية القوى يطور حياته الروحية (الفصل 1, VIII)، ويغنى معارفه ويصبح متفتحا أكثر على الأفكار، وينمى إمكانيته التحليلية والتأويلية، ويزيد من طاقته الإبداعية النظرية والنسقية. إنه "يعطى" للنص و"يأخذ" منه، فبإغنائه بدلالاته فإنه يغتنى هو نفسه ، وهى دورة هرمنوطيقية نمطيا تتطابق مع تحقق ذاتى دائم ، وهذه فى الحقيقة هى نتيجة كل هرمنوطيق : إبراز طاقة الناقد الإبداعية الذاتيه وتقويتها. إن مؤلَّفا فى النقد أو فى الأفكار الذى لا يقدم سوى أخبار وانطباعات بسيطة ولا يقوم على عالم داخلى وعلى تصور للعالم والحياة وعلى صيغة واقعية للوجود هو- بالمعنى الهرمنوطيقى - مؤلف "غير موفق" . فكل مقابلة أيديولوجية تعنى "بالنسبة للناقد" إسهاما وجوديا كبيرا وتجربة عميقة وإعادة اكتشاف للذات وسمة للحياة الروحية الشاملة ، فمن الخطأ، ومن

قلة "الفهم" اعتبار مثل هذه التجارب الشخصية للغاية كمعارف "كُتُبية"(livresaues) ليس إلا . فبالنسبة لناقد حقيقى فإن حياة الأفكار الأدبية مشوقة وواقعية مثل أى شكل آخر من الحياة. وفى نظرنا ليست الأفكار الأدبية فى نهاية التحليل، حقائق مجردة ونظرية، وإنما حقائق واقعية وحيوية ووجودية. إننا نتخيل ، نحن بالذات، أنه "قد عظم شأننا" "طوال إعداد هذا المؤلف، ونعلل النفس بالأمل - المبنى على تجربة مباشرة وشخصية - على أن جميع النقاد الذين سيتبعون مثل هذا المسلك الروحى سوف يشعرون بنفس الإحساس ونفس الشعور الكامل. هكذا يمكنهم أن يعانقوا - برؤية أوسع وأعمق أبدا - عالم الأفكار والإدراك الشامل للوجود.

المؤلف فى سطور:

أدريان مارينو :

ناقد وأكاديمى أدبى رومانى معاصر ، صدرت له أعمال بالرومانية، والفرنسية، والألمانية . منها :

– مقدمة فى النقد الأدبى، ١٩٦٨

– الحديث والحداثة والمعاصرة، ١٩٦٩

– معجم الأفكار الأدبية ، ١٩٧٤

– نقد الأفكار الأدبية ، بالفرنسية، ١٩٧٧

– الحضور الرومانى والواقعية الأوروبية، ١٩٧٨

– هرمنوطيقا سيرسيا إلياد، ١٩٨٠

– الأدب الرومانى والأدب الغربى، ١٩٨١

– رونى إتيامبل والمقارنة المناضلة ، بالفرنسية، ١٩٨٢

– الاتجاهات الجمالية للطليعة الأدبية فى القرن العشرين، ١٩٨٤

– المقارنة ونظرية الأدب بالفرنسية ، ١٩٨٨

المترجم فى سطور:

محمد الرامى : (١٩٥٥ / ١٩٩٢)

أصيب خلال خدمته العسكرية بإعاقة جعلته يتفرغ للدراسة.

- حاصل على الإجازة فى الآداب العربية .
- دبلوم الدراسات المعمقة فى الأدب المقارن، ١٩٨٩
- دبلوم الدراسات العليا (الماستر) فى الترجمة، ١٩٩١

ترجماته :

- كارلوس فوينتس ، شرف الرواية ، العلم الثقافى، ١٩٩٠
- مكسيم غوركى، أسطورة دانكو ، العلم الثقافى ، ١٩٩٠

المراجع فى سطور:

سعيد علوش :

– أستاذ الأدب العام والنقد المقارن بكلية آداب الرباط .

– حاصل على جائزة الملك فيصل فى الأدب المقارن، ١٩٩٩

آخر أعماله :

– اشتغالات الحداد الأدبى، ٢٠٠٥

– الفن التاسع مهارات الحكى المصورة، ٢٠٠٣

– نظرية العماء وعولمة الأدب، ٢٠٠٠

التصحيح اللغوى : أحمد نزيه
الإشـراف الفـنى : حسن كامل



يعتبر الكتاب خلاصة تجربة أدريان مارينو النقدية، التى جاءت نتيجة عاملين هما:
حصيلة مباشرة لازدهار النظريات والأفكار والمناهج.
رد فعل نقدى سلافى على ما اعتبر مركزية غربية.
من ثم ينضم صوت أدريان مارينو – من رومانيا – إلى مجددى النقد الفرنسى (تودوروف / كريستينا/ كونديرا) والناقد الأمريكى(رونى ويليك). والذين غادروا أوروبا الشرقية ناقلين تجاربهم المتميزة.

وبذلك يتموضع (نقد الأفكار الأدبية) ضمن هذه الفئة، كمحاولة ممكنة للتقريب والحوار النقدى الأكاديمى، مع معتمد النقد العالمى؛ إذ يسمح البعد العرفى والزمنى بمناقشة نظرية؛ لأن الكلمة الأخيرة لم تقل بعد، مادام التأمل النقدى يظل مفتوحًا على كل الاحتمالات، خاصة وأن الهم الأساسى لكل نقد هو تكوين مفهوم موضوعى، عن مجموع التيارات والنزعات الأدبية الحالية اعتماداً على منهجية قادرة على الإحاطة والتنظيم والغربلة والتوضيح للأفكار الأدبية المتداولة.

لقد كان على أدريان مارينو استثمار تجربته الطويلة لفرز الجوهرى فى عالمية الأفكار النقدية، متسلحًا فى ذلك بعقلنة المقارنة، التى كانت حافزًا أساسيًا؛ لخوض نقد مركزية غربية، من منظور سلافى.

لا غرابة أن يتموضع كتاب (نقد الأفكار الأدبية) داخل عملية تركيبية مقارنة، بهدف اجتياز أزمة التراكمات النظرية والتطبيقية للأدب، وتخليصه من مركزية الانكفاء على الذات باقتراح قراءة هرمنوتيكية، اعتماداً على (مرسيا إلياد/بول ريكور)، توظيفًا لنوع من التأويل فى تحليل الأعمال لإغناء روح الإبداع وتقليص الفجوة المعرفية، اعتماداً على عمل جردى سابق هو (معجم الأفكار الأدبى) و (مقدمة فى النقد الأدبى) فى جدلية للرموز والعلامات والأفكار

وتحضر فى عمل أدريان مارينو علاقة الفلسفى بالنقدى؛ لتنتهى فى مرحلة لا
المقارنة على كل المقاربات، فى كتاب صدر للمؤلف بالفرنسية بعنوان(المقارنة ونظر
كلل به المسار المفاهيمى للأفكار التى عليها أن تجد تربتها فى قطبى (المقارن/ النظر
لقراءة الآداب العالمية، وغير المركزية بانفتاحها على شعرية العالم؛ تعزيزًا وتضام
إيتيامبل فى دعوته إلى أدب عام حقًا.




تصميم الغلاف: هشام نوار